

**LA TRA(D)ICIÓN  
DE LOS SÍMBOLOS**

---

Doris Hakim



# *LA TRA(D)ICIÓN DE LOS SÍMBOLOS*

## **Trabajo de Fin de Máster**

para optar al Título de Máster Oficial en Arte: Idea y Producción por la  
Universidad de Sevilla



### **Autora:**

Mary Doris Hakim

**Firma de la alumna:**

### **Tutor:**

Miguel Pablo Rosado Garcés

**Vº. Bº. del Tutor:**

Sevilla, [5 de diciembre de 2017]





## **AGRADECIMIENTOS**

Este trabajo Fin de Máster no hubiera sido posible sin la ayuda y el apoyo de mis amigos.

Un agradecimiento especial a mi primer tutor Antonio Molina Flores, quien no ha podido seguir tutorizando este trabajo por motivos ajenos a su voluntad. Gracias igualmente a mi tutor Miguel Pablo Rosado por tomar el relevo de la presente investigación.

Igualmente, agradezco la ayuda invaluable de mi amiga Alicia Rojas Osuna, por su labor y paciencia en la maquetación de este trabajo.

Por último, agradecer a mis amigos Ahmad Nache, Marta Gil, Ana Escobar y José Paredes. Gracias de corazón a todas aquellas personas que, de una u otra manera, colaboraron para que pudiese terminar este trabajo.



## **RESUMEN**

El arte tiene una forma poderosa y particular de abordar los conflictos; como un lenguaje universal, es accesible a todo tipo de público, de todas las culturas y niveles. El objetivo de este trabajo artístico y de investigación es intentar provocar cualquier tipo de sentimiento y pensamiento hacia el público como un catalizador para producir un cambio, y para promover valores democráticos. Las obras artísticas que acompañan este proyecto tienen una visión sociopolítica enfocando el efecto abusivo, atendiendo a los símbolos como un material básico que contribuye al desarrollo discursivo de este proyecto de investigación artística.

## **ABSTRACT**

Art has a powerful and a particular way to approach conflicts; as a universal language, it is approachable to all kinds of audience, from all cultures and levels. The goal of this artistic work and investigation is to provoke sentiments and material of thought towards the public, like a catalyst for a change and promote democratic values. The artistic works that accompanies this project have a socio-political vision focusing on the abusive effect. The use of symbols as a basic material, contributes to the discursive development of this artistic and research project.

## **PALABRAS CLAVE**

Símbolo, religión, política, género, abuso, poder, identidad, arte, performance

## **KEY WORDS**

Symbol, religion, politics, gender, abuse, power, identity, art, performance

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	012
<b>Justificación y antecedentes</b>	013
<b>Objetivos</b>	
<i>Objetivos generales</i>	014
<i>Objetivos específicos</i>	014
<b>Metodología</b>	
<i>Metodología de las aportaciones artísticas</i>	015
<i>Metodología de las argumentaciones teóricas</i>	015
<b>Grado de innovación</b>	015
<b>1. PRIMERA PARTE: APORTACIONES ARTÍSTICAS</b>	
<b>1.1. Aportación 1: <i>La traición de los símbolos</i></b>	
1.1.1. <i>Aportación 1: Catalogación de la obra</i>	018
1.1.2. <i>Aportación 1: Proceso de Creación-Producción</i>	022
<b>1.2. Aportación 2: <i>UNDERCOVER</i></b>	
1.2.1. <i>Aportación 2: Catalogación de la obra</i>	026
1.2.2. <i>Aportación 2: Proceso de Creación-Producción</i>	031
<b>1.3. Aportación 3: <i>Praying mouth</i></b>	
1.3.1. <i>Aportación 3: Catalogación de la obra</i>	034
1.3.2. <i>Aportación 3: Proceso de Creación-Producción</i>	036
<b>1.4. Aportación 4: <i>Fátimas</i></b>	
1.4.1. <i>Aportación 4: Catalogación de la obra</i>	038
1.4.2. <i>Aportación 4: Proceso de Creación-Producción</i>	042
<b>1.5. Aportación 5: <i>Sa(n)gradas</i></b>	
1.5.1. <i>Aportación 5: Catalogación de la obra</i>	046
1.5.2. <i>Aportación 5: Proceso de Creación-Producción</i>	052
<b>2. SEGUNDA PARTE: ARGUMENTACIONES TEÓRICAS</b>	
<b>2.1. Sobre los símbolos... la mitad de un todo original</b>	058
2.1.1. <i>Animal Symbolicum</i>	058

2.1.2. <i>La dominación simbólica</i>	061
2.1.3. <i>Seudo simbolismo (ambigüedad)</i>	064
<b>2.2. Tabula rasa</b>	068
2.2.1. <i>Ut pictura poesis</i>	068
2.2.2. <i>Tener la mente en blanco y la génesis del Homo Soberanus</i>	071
2.2.3. <i>Felicidades, ¿es una niña! (Fátima y Verónica)</i>	076
<b>2.3. Cómo hacer cosas con símbolos</b>	081
2.3.1. <i>El “hogar” de los símbolos e imágenes en el cine</i>	082
2.3.2. <i>El simbolismo como “hogar” en el arte contemporáneo</i>	085
 <b>CONCLUSIONES</b>	 094
 <b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	
Fuentes principales	098
Fuentes secundarias	098
Documentos Electrónicos	100
Figuras	101
 <b>ANEXOS</b>	
Anexo 1.	108
Anexo 2.	109
Anexo 3.	110
Anexo 4.	111
Anexo 5.	113
Anexo 6.	114
Anexo 7.	115
Anexo 8.	117





## INTRODUCCIÓN

## INTRODUCCIÓN

*Las obras de arte surgen del esfuerzo por expresar ideales éticos. Determinan la imaginación y la sensibilidad del artista. Si ama la vida, también siente la necesidad inaplazable de reconocer esa vida, de transformarla, de contribuir a que sea mejor. En una palabra, si lo que quiere el artista es configurar de modo más válido la vida, entonces tampoco supone un riesgo el que la realidad, al ser representada, pase por el filtro de sus ideas subjetivas y de su situación anímica. Su obra siempre será el resultado de un esfuerzo intelectual en busca del perfeccionamiento del hombre, la expresión de una visión del mundo que nos atrapa por la armonía del pensar y del sentir, por su dignidad y sencillez. (Tarkovsky 2002: 48)*

La elección del tema en esta investigación artística, teórica y práctica tiene su base y desarrollo en mi origen diverso y todo el trasfondo cultural, del que provengo, jugó un papel importante en la búsqueda de temas y problemáticas generales y personales (mi identidad controvertida) y, me empujó a explorar terrenos “sensibles-peligrosos”, provocando reacciones ambiguas para así tener la oportunidad de dialogar.



Figura 1. Doris Hakim. *Homo Hybridus*. 2016

La presencia de los símbolos en cada actividad humana es constante a lo largo de los siglos. Su poder y significado siempre han supuesto una contribución decisiva para la evolución del pensamiento y el conocimiento humano. Por consiguiente, su presencia puede determinar un cierto papel en el comportamiento humano. Otro hecho que me fascina es la existencia de los símbolos y rituales, ya sean religiosos o políticos, que pueden determinar un cierto papel en el comportamiento humano.

Este mundo lleno de símbolos y arquetipos, me ha fascinado tanto como las culturas, las religiones, la política y la psicología. En el marco de mi trabajo propongo un “juego” con ellos. Los símbolos sirven también como un código de comunicación y requieren formas especiales de manejo con el fin de cumplir con el propósito de su creación. Sin embargo, su significado en ocasiones es ambiguo, se refiere a toda una clase de objetos, ya que tiene su origen en una relación de ‘significado abierto’ que no está determinado por una regla codificada. Además, la elección del tema en mis obras tiene su base en la búsqueda y el significado de lo simbólico en la religión, la política y las distintas culturas, enfocado a lo oculto y el abuso del poder y el uso negativo que transmiten a nivel religioso y político.

A través del lenguaje artístico se expone un problema abierto a todos para analizarlo y para ver las cosas desde otro ángulo. El significado de los códigos que nos transmiten los símbolos en ocasiones son también ambiguos y por consiguiente manipulables. Estas ideas se plan-



tean a partir del trabajo artístico, y en muchas ocasiones conectado con el arte público, donde se proyecta la visión interior al mundo exterior, a nuestra sociedad, a nuestras culturas y el estado psicológico de la mente, para seguir explorando los orígenes a la vez que interactúa con otras culturas de todo el mundo.

Además, usando el cuerpo de la artista, por ejemplo, en la performance, que es la acción en tiempo real, donde el cuerpo mismo funciona como soporte de la obra, se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma. El cuerpo es tanto herramienta como producto, convertido en significado y significante, en objeto y sujeto de la acción.

## **Justificación y antecedentes**

Tener raíces palestinos-griegos, y crecer en un país judío (donde este origen fue casi siempre un obstáculo en diferentes ámbitos sociales) era el punto de partida que obligaba a estudiar teología para entender el porqué de tanta controversia con este tema, además de cuestionar este poder que en algunos países lleva el mismo significado del poder político.

¿Cómo se combina la fe y la ciencia? ¿Pueden coincidir como antiguamente, en la época de Averroes y Maimonides? ¿La idea del secularismo puede existir en países religiosos? ¿Se puede crear un diálogo artístico con estas problemáticas? Son algunas de las preguntas que me interesaba explorar en el terreno artístico, e igualmente transmitir una idea, partiendo de mi experiencia y proyectándola hacia fuera.

Otro tema que me fascinaba y sigue fascinándome es el pensamiento simbólico y su significado en nuestra sociedad. De hecho, tendemos a crear una cultura material simbólica que se integra socialmente. Es a través de la existencia de estos símbolos como los humanos son capaces de condicionar tanto sus propias acciones y elecciones, como las de otros. Este “poder simbólico” quería transmitirlo a través del arte.

El tema de la identidad y el sentimiento de pertenencia a un país, una sociedad, una religión, provoca confusión y cuestiones, que han sido una motivación desde pequeña. Pienso que esto se manifiesta en mis proyectos: ¿quiénes somos?, ¿qué idioma usamos? ¿el idioma que usamos pertenece a nuestra nacionalidad?

En los escritos de Deleuze y Guattari, sobre Kafka, opinan que la literatura menor tiene tres características principales: la desterritorialización del lenguaje, las conexiones del individuo con la inmediatez política y un conjunto colectivo de enunciación. (G. Deleuze, F. Guattari 1986:16-17)

En mis prácticas, suelo crear desde un punto de vista minoritario: un palestino nacido en Israel, los llamados árabes del 48, que luchan con conflictos de identidad. Creo que esto me da una perspectiva diferente de las cosas. Principalmente por el uso de símbolos religiosos, símbolos étnicos, objetos, imágenes y sonidos que tienen un poder religioso-político o sociopolítico, trato de provocar una fuerte connotación y una declaración al límite de las situaciones o ideas políticas.

La selección de los artistas principalmente se hizo en función de sus conexiones con el uso de símbolos, el simbolismo, el contraste, la provocación política y la cuestión de género.

Como animales políticos, creamos dentro de nuestra sociedad, como artistas comentamos, criticamos y reaccionamos ante ella. Tenemos que responder a la realidad, crear diálogos y debates con los espectadores o entre nosotros mismos. Está dentro de nuestras obligaciones.

## Objetivos

### *Objetivos generales*

Los objetivos generales de esta investigación artística y teórica tienen su base tanto en intereses personales como en datos y referencias históricos.

- Combinar en un trabajo de investigación, teoría y arte.
- Explorar y transmitir datos históricos para articular discursos artísticos.
- Exponer las problemáticas sociopolíticas y culturales de manera artística.
- Tener el poder de influir y cambiar situaciones corruptas.
- Conseguir dialogar con el espectador en nivel real o mental.
- Realizar obras con efecto provocante, para sacudir el espectador.
- Generar sensibilización, sentimientos, reflexiones y pensamientos al espectador.
- Sacar conclusiones de las reacciones de los espectadores.

### *Objetivos específicos*

- Elaborar una obra personal que tenga un fondo social.
- Establecer una aportación artística de la propia experiencia, como mujer árabe que puede influir.
- Mostrar la realidad del mundo árabe actual (el abuso) a través del arte, basada en la defensa de los derechos humanos.
- Analizar el contexto y la influencia de un símbolo (o un ritual) en terreno sociopolítico, religioso o cultural.
- Investigar las reflexiones y el impacto de un símbolo (como obra de arte) cuando le cambiamos su función.
- Ejecutar una serie de trabajos artísticos a partir del mismo tema, símbolo u objeto.
- Jugar con ideas contrarias, transparente/oculto, juego/realidad.
- Suscitar curiosidad y efectos psicológicos.
- Experimentar con materiales.
- Usar el efecto del sonido para dar más dinámica en algunas obras.
- Mostrar que el abuso de género no tiene fronteras religiosas, políticas o culturales.
- Trasmitir el peligro del abuso de cualquier tipo de poder.
- Crear un tipo de homenaje a la memoria de víctimas de abuso de género, político, religioso, social. Un tipo de catarsis...

## Metodología

Este trabajo de fin de master se divide en dos partes artístico-práctico y teórico igualmente importantes que se vinculan y completan una a la otra. Mi interés personal, las propias experiencias, mis dudas y la curiosidad generaron la idea de comenzar un proyecto interdisciplinar que tocara temáticas sobre política, religión, género, sociedad, culturas-tradiciones, antropología, filosofía, psicología, todo conectado con el arte.

### *Metodología de las aportaciones artísticas*

- Transformación del arte público en “arte político”
- Uso de distintas disciplinas para crear arte, como la performance, el video, el sonido, interacciones públicas, uso de objetos-materiales y uso de símbolos.
- Experimentación con distintos materiales, textos y técnicas.
- Convertir el trabajo artístico en un tipo de noticia-reclamación, un tipo de activismo.
- Poner a prueba a mis propios límites en el proceso de creación.
- Descripción de una problemática social, encontrar su causa, mencionar sus efectos y ver la reacción que tiene luego como obra de arte.
- Usar el juego de niños para mostrar el juego sociopolítico de la sociedad como tipo de abuso.
- La idea de contradicción este casi siempre en todas las obras es decir símbolos u objetos o materiales que tienen un uso específico, cambie su utilidad.
- Oculto cosas para mostrar la transparencia de una realidad.
- El sonido en mis obras es como un archivo histórico-sonoro.

### *Metodología de las argumentaciones teóricas*

- Recopilación de información y bibliografía sobre las temáticas de este parte, como escritores especializados en religión, política, símbolo...
- Consultas en bibliotecas y bases de datos. Se ha acudido a las bibliotecas de la Universidad de Sevilla, la Fundación Tres Culturas y del CAAC, también se han realizado búsquedas a través de internet de artículos y ensayos como visualización de películas y documentales.

### **Grado de innovación**

Tanto el abuso como la simbología son temas muy “delicados” que distintos artistas han trabajado, Mona Hatum, de raíces palestinas, la iraní Shirin Neshat, el chino Ai Wei Wei, Francis Alys de Bélgica, y muchos más, pero cada uno de una manera distinta, y denunciando diferentes tipos de abuso, personal o no. Hay que recordar que donde hay violencia el valor de la simbología es más fuerte.

Desarrollar estas temáticas, combinándolas con la creación artística, es parte de esta investigación, así como intentar obtener un lenguaje estético que no insulte, pero que sea fuerte. Claramente, cada artista tiene su propia experiencia e influencia sociocultural y en cada trabajo artístico sacamos hacia fuera nuestros conflictos e ideas sobre el mundo, de una manera que el trabajo se convierte en personal. La mayoría de los proyectos y obras propuestas en esta investigación, se enmarcan, si bien desde lo simbólico, en un arte político.

En fin, *Todo es política* como afirma Thomas Mann.

Blank page with faint, illegible markings.

Blank page with faint, illegible markings.

Blank page with faint, illegible markings.

Blank page with faint, illegible markings.

**PRIMERA PARTE:  
APORTACIONES  
ARTÍSTICAS**



## **1.1. Aportación 1: *La traición de los símbolos***

### **1.1.1. Aportación 1: Catalogación de la obra**

**Título:** *La traición de los símbolos: Let's play! (¡Jugamos!)*

Acción en espacio público

**Video:** 1.65 GB, MOV file

**Duración:** 4:17

**Título:** *La traición de los símbolos: Stigmata*

Acción en espacio público

**Video:** 264 MB, MOV file

**Duración:** 3:35

**Título:** *La traición de los símbolos: Ceci n'est pas une religion (Esto no es una religión)*

**Dimensiones:** Tríptico, 92x65 cm. Acrílico sobre lienzo.

**Fecha:** 2015-2016



Figura 1.1.1 Doris Hakim. *Let's play*. Captura de pantalla. 2016



Figura 1.1.2 Doris Hakim. *Stigmata*. Captura de pantalla. 2015





Figura 1.1.3 Doris Hakim. Tríptico: *Ceci n'est pas une religion*. 2016

### 1.1.2. Aportación 1: Proceso de Creación-Producción

#### **La traición de los símbolos: Let's play! (¡Jugamos!)**

*Let's play*, pretendo llevar la religión y la política al punto más básico del aprendizaje; el juego.

Se trata de una acción participativa que te hace dudar sobre los símbolos conocidos desde la infancia y provoca un obligado cuestionamiento al unirlos en una misma plataforma. El objetivo de la intervención pretende crear conciencia en el participante, dado que religión y política siempre están conectadas. Ambas aspiran a dominar al ser humano, si bien, como la historia demuestra, han abusado de su condición.

El enfoque se centra en la contradicción entre algo infantil e inocente como el juego, y el juego político de poder.

*Es un error creer que la unidad de la obra significa su clausura frente al que se dirige a ella y al que ella alcanza. (...) Incluso lo más efímero e irreplicable, cuando aparece o se valora en cuanto experiencia estética, es referido en su mismidad. (...) Toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar. (...) El concepto de juego se ha introducido precisamente para mostrar que, en un juego, todos somos co-jugadores. (Gadamer, 1991: 70-77)*

El concepto artístico del juego responde a una necesidad estética fundamental del ser humano. Como señala Bruner, el juego es una proyección del mundo interior y se contrapone al aprendizaje, en el que se interioriza el mundo externo hasta llegar a hacerlo parte de uno mismo. “En el juego transformamos el mundo exterior de acuerdo con nuestros deseos, mientras que en el aprendizaje nos transformamos nosotros para conformarnos mejor a la estructura de ese mundo externo”. (Bruner, 1984:219)

#### **Metodología**

Es una propuesta que trata sobre el uso de los símbolos religiosos que son sinónimos de poder. Con la intervención se creará un acto interactivo –con el espectador-, usando el juego “tres en raya”, aunque en lugar de la “X” se empleará la “Cruz” (en referencia a la religión cristiana), y en sustitución de la “O” se usará la “C” (en referencia a la “media luna” musulmana).

Una acción grabada en video, duración 4:17

**Lugar:** En el sótano de la facultad de Bellas Artes.

**Enlace:** <https://youtu.be/x2OTbPo05iE>

#### **La traición de los símbolos: Stigmata**

La palabra *stigmata*, estigma y del griego στίγμα se refiere a una marca en el cuerpo, metafóricamente en el mundo religioso las heridas (sangrantes) que aparecían en cuerpos de santos o creyentes de origen sobrenatural y con características religiosas.

La Estrella de David, es uno de los símbolos judíos más importante. En la segunda guerra mundial, el gobierno alemán, es decir los nazis obligaban a los judíos a coser un parche de paño amarillo con la figura de una estrella con la palabra judío (Jude) para marcarlos y separarlos en un nivel religioso y social. Eran “insignias de vergüenza”. El plan era organizar la persecución y exterminio de la raza judía.

Aunque la práctica de usar este tipo de estigmatización social (no solamente para los judíos) para humillar, existió y era frecuente desde la edad media en Europa.

Otro símbolo en la época eclesiástica medieval, era el color amarillo que significaba la traición y era asociado con las ideas de caos y desorden.



Figura 1.1.4 Estrella amarilla. 1940



Figura 1.1.5 Mujer con la estrella. Berlín. 1941

### Metodología

La idea de asociar la estrella con la palabra “árabe”, produce un juego contradictorio entre el rechazo que existía en el pasado hacia los judíos y el que actualmente existe hacia los árabes. Este es un modo de atraer la atención, en un país concreto, creando, enemigos fantasmas, en este caso, los árabes.

Video. El acto consiste en salir a la calle con una estrella de tela amarilla cosida en el abrigo con la palabra “árabe”.

**Lugar:** Sevilla, calle Laraña, Tetuán y Sierpes. 2016

**Enlace:** <https://youtu.be/abCK89Zeezs>

### ***La traición de los símbolos: Ceci n'est pas une religion (Esto no es una religión)***

*La exterioridad del grafismo y de lo plástico, tan visible en Magritte, está simbolizada por la no-relación – o, en todo caso, por la relación muy compleja y muy aleatoria entre el cuadro y su título. esta distancia tan larga-que impide que uno pueda ser a la vez, y de un solo golpe, lector y espectador-asegura la emergencia abrupta de la imagen por encima de la horizontalidad de las palabras.* (Foucault, 1981: 53)

Homenaje a Magritte, de su obra *Esto no es una pipa* 1928-9, y como cuestionamiento de la realidad pictórica. ¿Qué es evidente en una imagen (o símbolo)? Foucault y Magritte, hablando sobre el tema del lenguaje y de las palabras o mejor dicho, criticándolo, afirman que los signos o imágenes son circunstanciales, convencionales y arbitrarias. “*Ceci n'est pas une pipe* era la incisión del discurso en la forma de las cosas por esas palabras enigmáticas, insistentes, era su poder ambiguo de negar y desdoblar”. (Foucault, 1981: 56)

En el prólogo del libro rojo, Jung declara que hablará en imágenes porque es de la única manera que puede comunicar lo que se le aparece en las visiones: “Mi lengua es imperfecta. Hablo en imágenes, no porque quiera lucirme con palabras sino por la incapacidad de encontrar aquellas palabras. Pues no puedo pronunciar las palabras de la profundidad de otra manera” (Jung, 2010: 228)



Figura 1.1.6 Magritte. *Ceci n'est pas une pipe*. 1929

### Metodología

El tríptico *Ceci n'est pas une religion* se trata de tres pinturas, acrílico sobre lienzo 92X65. Cada cuadro lleva un símbolo religioso, y abajo está escrita una frase: En el cuadro de la estrella de David, *Ceci n'est pas une étoile de David*. En el cuadro de la Cruz, *Ceci n'est pas une croix*, y en el cuadro de la palabra Allah, *Ceci n'est pas Dieu*.



## **1.2. Aportación 2: *Undercover***

### **1.2.1. Aportación 2: Catalogación de la obra**

**Título:** *Undercover: Kuffiyya*

**Dimensiones:**

Cracked Ideology: 100X100 cm

Undercover: cuatro piezas, 27X35 cm

yeso y pintura sobre el pañuelo palestino

**Título:** *Undercover: Dos bocas*

**Dimensiones:** 40X30 cm

transparencia sobre madera con el pañuelo palestino

**Título:** *Undercover: El soberano*

**Dimensiones:** Ocho fotografías sobre plástico 15X15 cm

técnica mixta sobre fotografía.

**Fecha:** 2016





Figura 1.2.1 Doris Hakim. *Cracked Ideology*. 2016



Figura 1.2.2 Doris Hakim. *Undercover*. 2016





Figura 1.2.3 Doris Hakim. *Dos bocas*. 2016

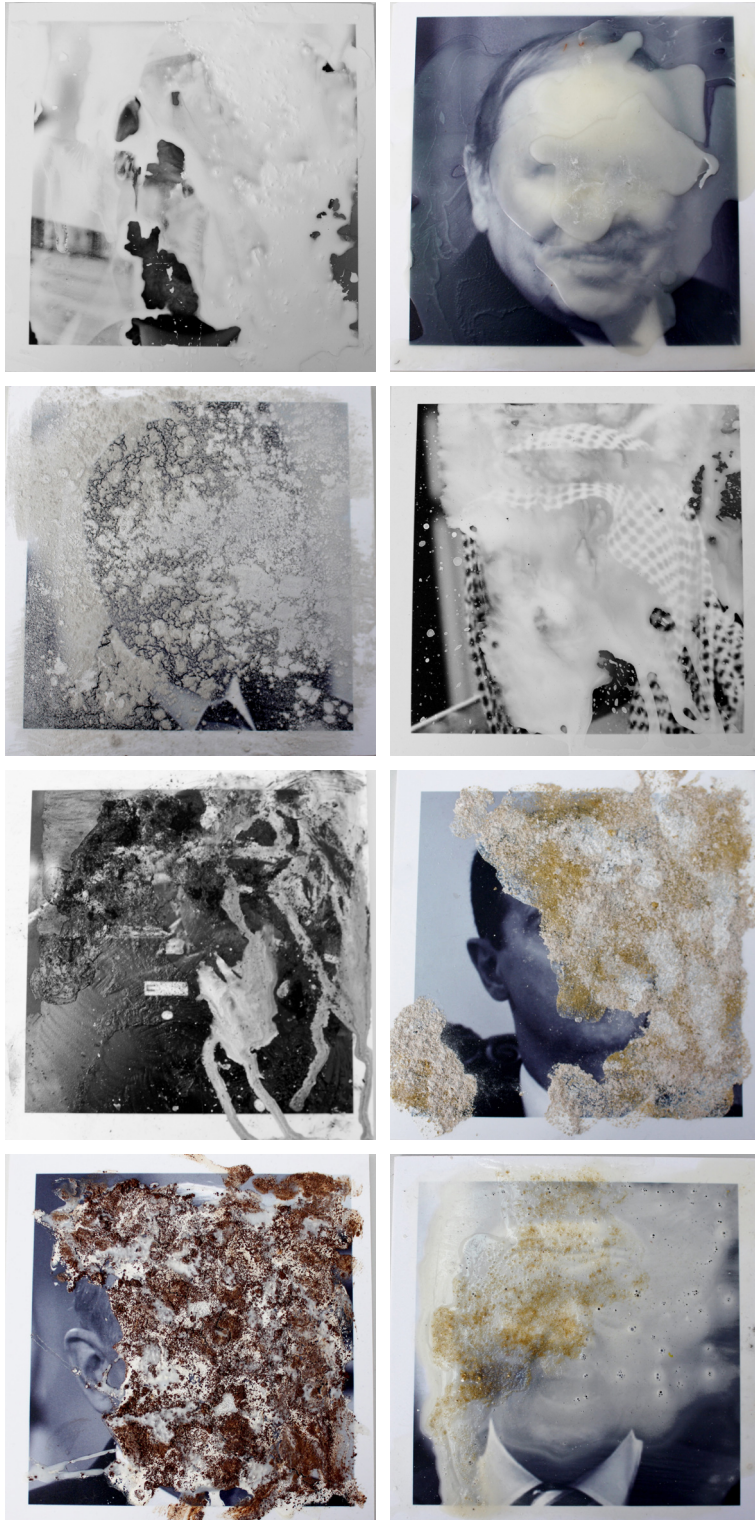


Figura 1.2.4 Doris Hakim. El soberano. 2016

**Sonido:**

<https://soundcloud.com/christosdaviddaoulas/arab-spring>



### 1.2.2 Aportación 2: Proceso de creación-producción

En el proyecto *Undercover* el objetivo es mostrar la realidad oculta que existe hoy en día en el mundo político y religioso, concretamente en Oriente Medio, al vivir en primera persona los abusos de poder que se cometen allí.

Según hemos visto a lo largo de la historia, la religión y la política siempre han mantenido un fuerte vínculo. Ambas dominan en una sociedad de hombres, que luchan por el poder.

#### ***Undercover: Kuffiyya***

La Kuffiyya es un pañuelo tradicional del oriente medio –un símbolo muy común del pueblo Palestino- es un emblema de la lucha nacional por la libertad, y luego, a nivel internacional, del activismo.



Figura 1.2.5 Pañuelo palestino



Figura 1.2.6 Yasser Arafat

Se usaba mayormente por los trabajadores del campo, un atuendo diario, necesario por las características climáticas, e indicaba un estatus social humilde, rural y patriarcal, pero no tenía mayor significación. En las revueltas contra los mandatarios británicos, en 1936-1939 se convirtió en símbolo del nacionalismo palestino. Luego a partir de los años 60 los Feyadines (luchadores por la libertad) la usaban como emblema de lucha e identidad nacional y de activismo. Un líder muy importante que siempre llevaba el pañuelo palestino, era Yasser Arafat.

#### **Metodología**

Se realiza, a través de un trabajo que juega con distintos materiales, usándolos como si fuesen pintura, usando el pañuelo como lienzo.

Reafirmando el concepto de ocultación, revirtiendo la técnica y los materiales como la obra en sí. Una característica fundamental de la obra, es el craquelado del yeso; que a modo de metáfora nos habla de la ruptura del pueblo palestino.

**Cracked Ideology:** 100X100 cm preparación sobre pañuelo palestino (Kuffiyya)

**Undercover:** Cuatro piezas 27X35 cm, yeso y pintura sobre trozos del pañuelo palestino (Kuffiyya)

#### ***Undercover: Dos bocas***

*Las palabras, por sí mismas, generaban efectos políticos, el lenguaje político es efectivo sólo en la medida en que puede crear conexiones con el depósito cultural de imágenes que poseen los miembros del público masivo. El lenguaje político crea una realidad, y ese poder es lo que mantiene atadas a las personas. (Edelman, 1964: 131)*

Carl Schmitt afirma que la política no puede existir sin enemigos, sin el miedo a la muerte. El soberano decide quiénes son los enemigos. El enemigo político “es el otro, el extraño, y para determinar su esencia basta con que sea existencialmente distinto y extraño en un sentido particularmente intensivo”. (Schmitt, 1999: 57) El enemigo puede ser exterior o interior, pero siempre es un enemigo público.

*Dos bocas*, consta de los retratos los presidentes actuales de Palestina, Mahmoud Abbas y de Israel, Benjamin Netanyahu.

Estos dos soberanos han sido, en mayor o menor medida, cómplices de las masacres. Netanyahu con sus continuos ataques y su falta total de moral; y Abbas olvidándose de su castigado pueblo, siendo una simple marioneta de Israel.

Si superponemos las imágenes se aprecia que sus facciones son iguales y la única diferencia se halla en el sobresaliente de las bocas. Dos bocas mostrando la ambigüedad del rostro.

Una boca habla a través de la otra.

### **Metodología**

Siguiendo con el pañuelo palestino y con los dos retratos del presidente de Israel, Netanyahu y de Palestina, Abbas, se realiza con la técnica de la transferencia, un retrato único de estos dos retratos. Ambos están pegados, uno encima del otro, sobre madera y alrededor como en un marco está pegado el pañuelo palestino.

40X30 cm transparencia sobre madera con el pañuelo palestino.

### ***Undercover: El soberano***

*El soberano*, muestra un conjunto de retratos de dictadores del Oriente Medio. El uso de la religión como recurso político sigue presente en muchos países (aún más en el mundo árabe) y cada “soberano”, es decir, el líder manipula la religión de manera sistemática.

Desde una perspectiva teológico-política, la noción de soberanía está absolutamente ligada al poder de la decisión, la autoridad y la violencia. En su libro *La doctrina del shock* Naomi Klein dice que:

*(...) la tortura ha sido el socio silencioso de la cruzada por la libertad de mercado global. Pero la tortura es más que una herramienta empleada para imponer reglas no deseadas a una población rebelde. También es una metáfora de la lógica subyacente en la doctrina del shock.* (Klein 2008: 22)

*Así funciona la doctrina del shock: el desastre original — llámese golpe, ataque terrorista, colapso del mercado, guerra, tsunami o huracán— lleva a la población de un país a un estado de shock colectivo.* (Klein 2008: 23)

La obra consiste en ocho fotografías de soberanos de Oriente Medio.

Estas fotografías fueron intervenidas con distintos materiales para dejar entrever el rostro de los dictadores. Haciéndolos desaparecer parcialmente, para que reaparezca la realidad que ocultan, aludiendo directamente a su mera representación.

Los retratos son de los presidentes de Irak, Nouri Al Maliki; Argelia, Abdelaziz Bouteflika; Sudan, Omar al Bashir; Túnez Sine el Abidine Ben Ali; Turquía, Tayyip Erdogan; Israel, Benjamin Netanyahu; Siria, Bashar al Assad y Arabia Saudí, Salman bin Abdulaziz al Saud.

Finalmente, la instalación sonora combina sonidos de las revueltas árabes de la época de la primavera árabe, el ambiente de la cultura de Oriente Medio en épocas de paz y con las voces de los medios de comunicación.

### **Metodología**

Ocho fotografías sobre plástico 15X15 cm con una composición de retratos de dictadores de Oriente Medio cubierto con diferentes materiales (cera, suelo, polvo de huesos, polvo de

cemento, piedras, color etc.)

Instalación sonora.

Con la colaboración del compositor griego Christos David Daoulas.

**Sonido:**

<https://soundcloud.com/christosdaviddaoulas/arab-spring>

### **1.3. Aportación 3: *Praying mouth***

#### **1.3.1. Aportación 3: Catalogación de la obra**

**Título:** *Praying mouth* (la boca que reza)

**Dimensiones:** Diametro 14x14 cm

**Soporte y procedimiento:** Rosario de 33 dientes humanos ligados con ornamentos.

**Fecha:** 2016



Figura 1.3.1 Doris Hakim. *Praying mouth*. 2016



### 1.3.2 Aportación 3: Proceso de creación-producción

La obra es un rosario de dientes. Se recurre al rosario como símbolo “sagrado” que existe en la mayoría de las religiones, constituido por los dientes como referencia a los inmigrantes, al *homo sacer*, el hombre sin derechos políticos, el hombre “fuera” de la sociedad que vive en un *estado de excepción*, como Agamben afirma en su libro *State of exception*. Estos tipos de estados son estados de excepción, donde la excepción se convierte en regla. En ellos la ley se suspende, sin orden jurídico y no como medida excepcional. Una técnica de gobierno que ha dejado su propia naturaleza como el paradigma constitutivo del orden jurídico que sale a la luz. (Agamben, 2005). Siguiendo la línea de su silogismo, en su libro *Homo Sacer Sovereign Power and Bare Life* afirma que la excepción es un tipo de exclusión, lo que se excluye de la excepción se mantiene en relación con la regla en forma de suspensión de la regla. (Agamben, 1998)

Es una propuesta que trata sobre la identidad de personas sin una identidad registrada, como lo son los refugiados e inmigrantes. La inmigración y el desplazamiento es una situación forzada y obligada. Los refugiados que se ahogan en el mar para llegar a las costas de un país con “futuro” quedan como un cuerpo sin identidad, y sucede lo mismo con quienes logran pasar la travesía, todos supervivientes anónimos. La idea de boca que reza como relación entre el rosario y la acción enajenada del rezo. El rezo como búsqueda de introspección espiritual, pero en ésta obra la búsqueda de salvación. La boca es el órgano sensual más visible que tenemos, el órgano de la lógica, de la protesta, de la identificación de los signos y las cosas, el lugar donde reside realmente lo simbólico. Si la boca pierde parte de sus elementos, la boca resulta ser inútil. Si perdemos los dientes perdemos la capacidad de alimentarnos, pero también perdemos la capacidad de defensa.

En este rosario hay una contradicción grave, el uso del rosario como tal símbolo de relajación mental, concentración y oración junto al sonido que producen los dientes. Sin embargo, es un símbolo de oración y súplica, pero también de castigo autoimpuesto con el fin de sanar los pecados.

Cada extracción, cada pieza que compone el rosario constituye una agresión en sí misma. Una extracción agresiva para despojar del poder de agredir. Ser agredido extrayendo la capacidad de defensa. Un inmigrante sin dientes está despojado de todo, tiene una boca incompleta, y tiene una identidad también incompleta y frágil. Es la fragilidad en sí misma. Cada refugiado llega al hueso, al extremo y también llega al fin...

#### Metodología

Rosario de 33 dientes humanos ligados con ornamentos, Diámetro 14X14 cm. El número 33 existe en los rosarios de los musulmanes y los cristianos ortodoxos.

La obra es un rosario de dientes. Se recurre al rosario como símbolo “sagrado” que existe en la mayoría de las religiones.



Figura 1.3.2 Rosarios





#### **1.4. Aportación 4: *Fátimas***

##### **1.4.1. Aportación 4: Catalogación de la obra**

**Título:** *Fatima: Gott ist tot (Dios ha muerto)*

Acción en espacio público

**Dimensiones:** La Virgen Fátima tallada en jabón Tamaño 28x11cm

**Video:** 2.59 GB, MOV file

**Duración:** 4:59

**Título:** *Fatima: Wash your sins (Lave su pecados)*

Acción en espacio público

**Dimensiones:** La Virgen Fátima tallada en jabón Tamaño 28x11cm

**Video:** 2.03 GB, MOV file

**Duración:** 5:01

**Fecha:** 2016



Figura 1.4.1 Doris Hakim. *Gott ist tot*. Captura de pantalla. 2016



Figura 1.4.2 Doris Hakim. *Wash your sins*. Captura de pantalla. 2016



Figura 1.4.3. Doris Hakim. *Fátima*. Fotografía. Figura de la Virgen de Fátima tallada en jabón. Tamaño 28x11cm. 2016



Figura 1.4.4. *Fátima*. Fotografía. Figura de la Virgen de Fátima tallada en jabón después de la lluvia. Tamaño 23x9cm. 2016

### 1.4.2 Aportación 4: Proceso de creación-producción

La elección del uso de la figura de la virgen de Fátima, se debe a que es una advocación mariana. Tuvo su origen en los testimonios de tres pastorcitos en Portugal, 1917 y en una de sus revelaciones proféticas (apariciones). Según sus seguidores les fue revelado que habría una segunda guerra mundial y de la reconversión de Rusia al cristianismo. Fátima en la religión musulmana es la hija del profeta Muhammad y también la ciudad de la aparición (debido a la princesa musulmana Fátima la hija del último jefe musulmán de la región antes de ser expulsado por los guerreros cristianos, que se convirtió al cristianismo). Es también conocido que los musulmanes honran a María, la Virgen madre de Jesús y la virgen es mencionada en el Corán.

El nombre de Fátima puede ser pensado como un puente entre la cristiandad y el islam, una connotación estratégica. Una puerta hacia el diálogo.



Figura 1.4.5 Escultura original de Fátima. Portugal



Figura 1.4.6 Los tres pastorcitos de Fátima

La figura de la virgen es otra imagen que obligatoriamente ya surge desde el principio purificada, ya que da testimonio del recuerdo, memoria de la madre del hombre hecho dios, o como dicen, del dios hecho hombre (que es una cosa muy distinta). La religión, siempre se ha servido de dicha imagen femenina materna. Esta figura es absolutamente necesaria para justificar la interferencia de lo humano en la nueva religión cristiana: sin ella, no tendría lugar, por lo que su iconización es necesaria ya que surge en sí como un icono, y semblanza de lo femenino, a diferencia de la idea anicónica originaria del Dios creador.

#### **Fátima: Gott ist tot (Dios ha muerto)**

*El loco se encaró con ellos y, clavándoles la mirada, exclamó: “¿Dónde está Dios? Os lo voy a decir. Le hemos matado; vosotros y yo, todos nosotros somos sus asesinos. Pero ¿cómo hemos podido hacerlo? ¿Cómo pudimos vaciar el mar? ¿Quién nos dio la esponja para borrar el horizonte? ¿Qué hemos hecho después de desprender a la tierra de la cadena de su sol? ¿Dónde la conducen ahora sus movimientos? ¿Adónde la llevan los nuestros? ¿Es que caemos sin cesar? ¿Vamos hacia delante, hacia atrás, hacia algún lado, erramos en todas direcciones? ¿Hay todavía un arriba y un abajo? ¿Flotamos en una nada infinita? ¿Nos persigue el vacío con su aliento? ¿No sentimos frío? ¿No veis de continuo acercarse la noche, cada vez más cerrada? ¿No oís el rumor de los sepultureros que entierran a Dios? ¿No percibimos aún nada de la descomposición divina? (Nietzsche, 1983: 159-160)*

Este proyecto propone confrontar los posibles significados que cada persona atribuye a los símbolos; y sobre la idea de la existencia de “Dios” (o de la divinidad) o sobre el nihilismo.



Para Nietzsche, la superación de este nihilismo es el primer paso hacia una sociedad próspera. En los dos sentidos del nihilismo encontramos enfrentados la pérdida y la creación de nuevos relatos: con la muerte de Dios se pone en cuestión el concepto del ser, la construcción ontológica del mundo.



Figura 1.4.7. Castillo de San Jorge. Fotografía del espacio antes del video. 2016



Figura 1.4.8. Castillo de San Jorge. Fotografía antes la lluvia. 2016



Figura 1.4.9 Castillo de San Jorge. Fotografía después la lluvia. 2016

La elección del Castillo de San Jorge es debido a su origen, porque este fue usado como sede y prisión de la Inquisición Española. (1481-1785)

La Virgen de jabón recoge la idea de lo efímero, combinada con la idea de la purificación al estar colocada en este espacio escogido. Se destruirá y al disolverse, desaparecerá por estar a la intemperie. (no es aislada la idea del tiempo climatológico)

### **Metodología**

Figura de la Virgen de Fátima tallada en jabón, elaborada por mi. Tamaño 28x11cm. Se trata de una acción grabada en video, donde se deja la estatua de la Virgen Fátima en un espacio público hasta que se desfigura y “desaparezca”.

**Lugar:** Sevilla, Castillo de San Jorge.



### **Fátima: Wash your sins (Lave su pecados)**

*Las Aguas simbolizan la suma universal de las virtualidades; son fons et origo, el depósito de todas las posibilidades de existencia; preceden a toda forma y soportan toda creación (...) el simbolismo de las Aguas implica tanto la muerte como el renacer. El contacto con el agua implica siempre una regeneración: no sólo porque la disolución va seguida de un “nuevo nacimiento”, sino también porque la inmersión fertiliza y multiplica el potencial de vida.*

*Cualquiera que sea el contexto religioso en que se las encuentre, las Aguas conservan invariablemente su función: desintegran, anulan las formas, «lavan los pecados», son a la vez purificadoras y regeneradoras. Su destino es el de preceder a la Creación y reabsorberla, incapaces como son de rebasar su propio modo de ser, es decir, de manifestarse en formas.*

*Un rasgo es aquí esencial: la sacralidad de las Aguas y la estructura de las cosmogonías y de los apocalipsis acuáticos no podrían revelarse íntegramente más que a través del simbolismo acuático, que representa el único “sistema” capaz de articular todas las revelaciones particulares de las innumerables hierofanías. Esta ley es, por lo demás, la de todo simbolismo: es el contexto simbólico lo que valoriza las diversas significaciones de las hierofanías. (Eliade 1981:79- 80)*

La caligrafía que se encuentra en uno de los muros de la Catedral de Sevilla, un grafiti antiguo con letras, símbolos y números pintados en rojo, procedente del Bajo Imperio Romano fue la idea de combinar el “juego” político-religioso del escrito (palabra-imagen-orden) en el proyecto *Wash your sins* (Lave sus pecados). La aparente contradicción entre el mensaje religioso y el acto de vandalismo asociado al grafiti es lo que precisamente lo hace interesante.

La pared pública es la manifestación más espontánea y efectiva de todos los tiempos. Grafitis indicando los lupanares romanos, mensajes contra políticos y académicos en el renacimiento, o las pintadas actuales en instituciones públicas emblemáticas son muestra de ello.

En nuestro caso la pared es una losa de mármol 40X60 cm. En ella he transcrito en rojo *Wash your Sins* (lave sus pecados), para constituir un emblema, una orden. Situada en el espacio público-en el patio de la facultad de bellas artes de la Universidad de Sevilla (lugar que antes albergó un convento) se propone como mensaje que induzca a diferentes personas que laven sus manos con el jabón-virgen. Se propone en sí un acto de “purificación” cuyo



Figura 1.4.10 *Wash your sins*. Fotografía. 2016

trasfondo es más agresivo que el planteamiento blanquecino y visual de la escena. Quiere en sí, reproducir a través de la participación colectiva la acción de limpiar las manos que en origen tiene su referencia en aquellas ceremonias “violentas” que los creyentes exaltan” en nombre de Dios.

### **Metodología**

Figura de la Virgen de Fátima tallada en jabón, elaborada por mi, Tamaño 28x11cm.

Se trata en una (inter)acción en espacio público, con intervención del público. La estatua está en un podio con un bol de agua al lado y la placa de mármol *Wash your sins* abajo, dejando el público libre de hacer lo que quiera.

**Lugar:** Sevilla, el patio principal de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, antes, convento

## **1.5. Aportación 5: *Sa(n)gradas***

### **1.5.1. Aportación 5: Catalogación de la obra**

**Título:** *Sa(n)gradas: I-Pad*

Performance

**Vídeo:** 321 MB, WMV file

**Duración:** 7.25'

**Título:** *Sa(n)gradas: Sientate*

**Dimensiones:** Escultura 33X17 cm

Diez piezas de serigrafía 48X32 cm

**Título:** *Sa(n)gradas: Veronica*

**Dimensiones:** Imprimación sobre tres telas 100X85 cm

Nueve serigrafías sobre papel 100X60 cm

**Título:** *Sa(n)gradas: Je suis Veronica*

Performance

**Vídeo:** 1.65 MB, MP4

**Duración:** 3.35'

**Fecha:** 2016-2017



Figura 1.5.1 *I-Pad*. Fotografía del performance-acción. 2016



Figura 1.5.2 *Vestido de novia*.  
Fotografía. 2016



Figura 1.5.3. Doris Hakim. Fotografía. Braga de mujer. 2017





Figura 1.5.4. Doris Hakim. *Siéntate*. 2017





Figura 1.5.5. Doris Hakim. Tríptico de Verónica judía. 2017



Figura 1.5.6. Doris Hakim. Tríptico de Verónica cristiana. 2017



Figura 1.5.7. Doris Hakim. Tríptico de Verónica musulmana. 2017





Figura 1.5.8. Doris Hakim.  
*El velo de la Verónica*. 2017

Figura 1.5.9. Doris Hakim. *Je suis Veronica*.  
Captura de pantalla. 2017

### 1.5.2 Aportación 5: Proceso de creación-producción

#### **Sa(n)grada: I-PAD**

*El destino que la sociedad propone tradicionalmente a la mujer es el matrimonio. La mayor parte de las mujeres, todavía hoy, están casadas, lo han estado, se disponen a estarlo o sufren por no estarlo. La soltera se define con relación al matrimonio, ya sea una mujer frustrada, sublevada o incluso indiferente con respecto a esa institución.* (De Beauvoir, 2011: 502)

En las culturas de Oriente Medio cuando una niña tiene el flujo menstrual por primera vez, se convierte en mujer fértil, lista para reproducirse. La mujer está sometida a este ritmo y tiene que aceptar las “responsabilidades” violencias contra ella como mujer. Además, en las sociedades patriarcales y en la religión la menstruación es considerada símbolo de contaminación, y la mujer que tiene su flujo menstrual tiene un cuerpo impuro. La menstruación es algo “asqueroso” y algunos textos bíblicos argumentan en sus páginas que la mujer menstruante debe estar algunos días aislada, bajo el precepto de ser un peligro para la comunidad; en Levítico 15:19-30, tenemos muchos ejemplos, “La mujer que padece un derrame, tratándose de su sangre, permanecerá en su impureza por espacio de siete días.” “Quien la toque será impuro hasta la tarde.”

Desafortunadamente ésta idea sigue en las sociedades religiosas, un ejemplo de “limpieza” de las mujeres, es el uso de la Mikve.

La Mikve es el espacio donde se realizan los baños de purificación que prescribe el judaísmo. Un baño ritual. Se trata de un contenedor de agua donde una persona pueda sumergirse completamente. La Mikve existe desde la época del antiguo testamento, hasta hoy en día. En nuestra época lo utilizan solo mujeres (es un acto obligatorio para los creyentes judíos) después de la culminación de cada ciclo menstrual y días antes de casarse y al dar a luz, la mujer queda impura, por lo que a los 40 días, se purifica en la Mikve.

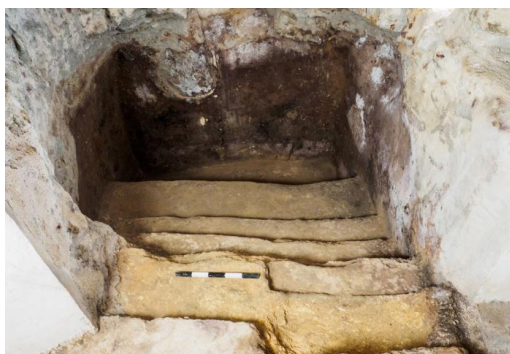


Figura 1.5.10 Mikve de 2000 años. Jerusalén



Figura 1.5.11 Mikve de hoy en día

Este trabajo es una propuesta que trata sobre la violencia de género hacia la mujer. Usando un “símbolo”; la idea sobre que el destino de la mujer es el matrimonio, etc.

El vestido está hecho de compresas otro “símbolo” que pertenece al mundo femenino (el periodo de la mujer fértil- la que tiene “valía”). La compresa y la sangre menstrual, para la mayoría de hombres es algo sucio, asqueroso.

El objetivo es hacer un acto en el espacio público de una ciudad (Haifa, Israel) con habitantes de las tres culturas (judíos, musulmanes y cristianos) para ver la reacción que supone en cada una de ellas y específicamente la reacción en ambos sexos.

La idea era dar una compresa a los transeúntes con datos oficiales de UN Women (<http://unwomen.org/>) sobre la violencia de género hacia la mujer en todo el mundo, los cuales aparecen escritos, adheridos, sobre cada compresa.

Después de realizar esta experiencia en la calle observé cómo los hombres rechazan aceptar la compresa, al igual que numerosas mujeres de la cultura musulmana, quienes sintieron un gran impacto por la actividad.

Lo mejor de todo era la contradictoria reacción de vergüenza de la gente.

La situación inusual provocaba rechazo, por varios motivos. El primero al observar una mujer vestida en apariencia como una novia y deambulando sola por la calle. En segundo lugar, que esa mujer se interprete como una “outsider”, entregando compresas indistintamente a los transeúntes. En tercer lugar, en vez de provocar afección o empatía por parte del género femenino, es precisamente este el que se burla, sonríe nerviosamente o incluso, hipócritamente se siente atraído de un modo voyerista a dar testimonio con sus móviles (registrando con la cámara la acción) mientras se ocultan el rostro.

### **Metodología**

Compresas pegadas en enagua de novia, cuando he terminado el vestido, he salido por la calle, compartiendo compresas.

Grabación de la acción en video 7.25’ Haifa, Israel 2016

Link: <https://youtu.be/btiMCqFTuy4>

### **Sa(n)grada: Siéntate**

“Siempre he sentido fascinación por la aguja, por el poder mágico de la aguja. La aguja se utiliza para reparar el daño. Es una reivindicación del perdón”. (Louise Bourgeois, París, 1911 - Nueva York, 2010)

Berger en su libro *Mundos de ver*, dice que la mirada masculina convierte a las mujeres en objetos a los que no se les permite pensar por sí mismos. Sus pensamientos, opiniones y comportamientos son razón de constantes juicios por parte de los hombres, según Berger:

*Nacer mujer ha sido nacer para ser mantenida por los hombres dentro de un espacio limitado y previamente asignado. La presencia social de la mujer se ha desarrollado como resultado de su ingenio para vivir sometida a esa tutela y dentro de tan limitado espacio. Pero ello ha sido posible a costa de partir en dos el ser de la mujer. Una mujer debe contemplarse continuamente. Ha de ir acompañada casi constantemente por la imagen que tiene de sí misma. Cuando cruza una habitación o llora por la muerte de su padre, a duras penas evitar imaginarse a sí misma caminando llorando. Desde su más temprana infancia se le ha enseñado a examinarse continuamente.* (Berger, 2016: 54)

Siguiendo el tema de la violencia de género hacia la mujer, y jugando con la idea del vestido íntimo, cogí una braga de mujer y pegué alfileres. La idea es hacer una braga de castidad. Provocar el dolor que “pertenece” al acto “prohibido” en el mundo de la mujer.

El cinturón de castidad sin duda existía, pero faltan referencias. Los primeros cinturones reales se fabricaron en el siglo XIX y era costumbre que formarían parte de museos de la tortura, en los que se mostraba la crueldad y el oscurantismo de épocas pasadas. Luego, en la época victoriana se fabricaron cinturones que eran usados por pequeños periodos de tiempo para evitar las violaciones, para impedir que las mujeres, especialmente las más jóvenes, se masturbaran que, se creía, podía comportar enfermedades físicas y mentales.

Actualmente muchas personas utilizan los cinturones de castidad como objeto fetiche, erótico.

En abril 2017, he participado con las serigrafías de siéntate en la exposición colectiva *No-sotras* organizada por Mujeres en Acción en el centro cívico Las Sirenas en Sevilla.

### **Metodología**

Una braga con 1200 alfileres pegados se la puso una mujer e hice fotografías de ella sen-

tándose en un váter, luego imprimí la fotografía y saqué una serie de imprimaciones serigráficas.



Figura 1.5.12 Cinturón de castidad edad medieval

### **Sa(n)grada: La Verónica**

En los códigos de las leyes asirias que datan del 6000 a. C. y los códigos de Hammurabi aparecen por primera vez signos relacionados con la violencia hacia las mujeres. En la Biblia, en el Nuevo Testamento, hay casos de abuso contra la mujer. En el Corán no se prevé la pena de muerte para el sexo ilícito, sino una pena de latigazos o el encierro y esto no solo para la mujer sino para todos los involucrados en la comisión del adulterio. Pero, desde la antigüedad y en todas las guerras han estado presentes situaciones de violencia sexual sistemática a mujeres y niñas, aunque ésta sea una realidad invisible o sean consideradas como realidades que no “merecen ser lloradas” (Butler, 2010). Lo mismo matiza Aliaga, “El lazo entre virilidad y violencia abunda en muchos contextos sociales y en distintas representaciones culturales”. (Aliaga, 2007:22)

Cogiendo la idea del “Velo de la Verónica” que es una de las reliquias más importantes del cristianismo puesto que se considera como la verdadera imagen de Cristo, mi Verónica, una judía, una cristiana y una musulmana, representa a tres mujeres “víctimas-santas” que son deificadas. Es también un “juego” de contraste con el Jesús-hombre, de cualquier religión monoteísta. Estas mujeres fueron asesinadas a manos de sus familiares, solamente por ser mujeres, consideradas de “raza inferior”. Se refiere a hechos reales y mujeres reales que en Israel y Palestina fueron asesinadas en nombre del “honor”.

El crimen de honor ocurre en todas las religiones y tiene casi siempre unas características específicas. Según *Human Rights Watch* esos crímenes “son actos de violencia, usualmente mortales, cometidos por miembros masculinos de la familia contra miembros femeninos que se cree que han traído deshonra a la familia”

Los crímenes de honor son aquellos en los que se mata a una mujer por algún acto que su familia considera deshonroso. Para poder salvar ese honor, la familia cree que tiene que matar a la considerada culpable. Este proceso ocurre a la vista y conocimiento de todos para demostrar que cumplen los códigos de la comunidad a la que pertenecen y que su incumplimiento es castigado. En general, en esas culturas las mujeres son consideradas instrumentos de reproducción controlados por el hombre.

Las razones de estos ataques son varias: el rechazo al matrimonio, la violación, la búsqueda del divorcio de un marido abusivo, razones relacionadas con la virginidad de la mujer antes



del matrimonio, o como la simple sospecha de que pueda haberla perdido.



Figura 1.5.13 El Greco. *Verónica*. 1580-1582

### **Metodología**

En esta aportación, los velos de la Verónica llevan arcilla sobre las telas, una impresión de las tres caras de mujer sobre los versos impresos en papel, relacionados con el tema de la mujer y la (des)igualdad de género que existe en los tres libros religiosos, la Biblia (en hebreo), el Nuevo Testamento (en griego) y el Corán (en árabe). Tamaño 100X60 cm.

### **Videocreación: *Je suis Veronica***

El nombre del video está influenciado por “Je suis Charlie” creado por un grafista francés de una revista. Esta significativa frase emblemática diga en la red, en los minutos que siguieron al atentado contra el semanario satírico Charlie Hebdo, luego utilizado masivamente, en apoyo y homenaje a las víctimas.

Este proyecto quiere enfocarse precisamente en el abuso del poder masculino que se transmite a nivel religioso, político y cultural.

### **Metodología**

Con las impresiones de serigrafía de mujeres asesinadas en Israel de crímenes de “honor” se realiza una performance, donde tres hombres llevan los tres paños “santos” y nueve mujeres llevan los nueve carteles en sus manos, como en una manifestación contra las asesinadas en muchos países del mundo.

Al conjunto se añade un sonido compuesto de elogios (canciones-rezos) de las tres culturas monoteístas sobre la muerte, una colaboración del compositor Giannis Antonopoulos

Video 3.35’ Sevilla, 2017

Enlace:[https://youtu.be/UGYkuZ4x\\_Xc](https://youtu.be/UGYkuZ4x_Xc)

El video *Je suis Veronica* ha sido galardonado con el Primer Premio en el III certamen artístico internacional ASKATASUNARTE “violencia en convivencia” en el museo OIASSO de Irún (Eskoleta, Guipúzkoa).



**SEGUNDA PARTE:  
ARGUMENTACIONES  
TEÓRICAS**



## SEGUNDA PARTE: ARGUMENTACIONES TEÓRICAS

### 2.1. Sobre los símbolos... la mitad de un todo original.

(...) Los antiguos griegos solían consagrar sus contactos a través de un *Symbolon* material, que a menudo consistía en una tésera o contraseña de arcilla o hueso que se dividía en mitades en el momento de cerrar un pacto. Las partes contratantes rompían estas fichas a la mitad, de tal modo que cada parte adquiriera su unicidad en términos de “llamar” o significar su opuesto, de otro fragmento. Esta práctica económico-ceremonial es el origen del concepto del símbolo: la potencia que tiene un fragmento para hacer recordar una unidad o conjunto que no es visible, confirma a las partes de un contrato.

Como Aristófanes lo describe en su famoso discurso en *El Banquete* de Platón: cada uno de nosotros es “un mero símbolo de una persona, uno de los dos lados de un pescado fileteado, la mitad de un todo original. (Merino, 2016: 345)



Figura 2.1.1 Moneda de plata partida

#### 2.1.1 *Animal Symbolicum*

Como dice Cassirer, cuya teoría del hombre como *animal symbolicum* constituye la base de las opiniones citadas, el concepto de símbolo permite “abarcarse la totalidad de los fenómenos en los cuales se presenta un ‘cumplimiento significativo’ de lo sensible”, en los cuales algo sensible se nos presentaría como especificación y encarnación, como manifestación de lo sentido. (Ferrater-Mora, 1962:109)

Un cambio fundamental en el comportamiento humano ocurrió cuando el simbolismo se hizo inherente a la cultura material. Esta innovación, que demuestra la capacidad de compartir, almacenar y transmitir información codificada dentro y entre grupos, ha jugado un papel crucial en la creación, mantenimiento y transmisión de las convenciones sociales, creencias e identidades que caracterizan a todas las sociedades humanas conocidas.

En el diccionario de filosofía se explica así:

**SÍMBOLO y SIMBOLISMO.** Algunos autores utilizan la palabra ‘símbolo’ como sinónimo de ‘signo’(...) Sin embargo, lo corriente es utilizar el término ‘símbolo’ como una clase particular de signo. En tal caso, se suele considerar que los símbolos son signos no naturales, signos conscientes, signos convencionales. Ahora bien, esta concepción no ha sido aceptada por todos los autores. Algunos, por ejemplo, señalan que lo que caracteriza al signo es el hecho de ser “individual”, a diferencia del “símbolo”, que es de carácter social, colectivo.(...) El símbolo ha sido entendido como todo signo que representa algo.(...) También suele variar el sentido de ‘símbolo’ según la realidad por medio de la cual se representa el objeto simbolizado.(...) El símbolo puede caracterizarse asimismo por la intención con que un sujeto lo utiliza; en este caso hablaremos de propósito representativo, evocativo, etc. Es decir, el símbolo significa meramente figura. (Ferrater-Mora, 1962: 672-675)

En su libro *Imágenes y símbolos*, Mircea Eliade habla sobre el aspecto socio-antropológico, diciendo que existe una unión intrínseca entre el símbolo y el hombre, que nos revela aspectos de la realidad y siempre tiene una función concreta. Esta relación entre el símbolo y la puesta en práctica de una realidad, nos ofrece lo más profundo de cualquier ser. Cada ser está vinculado a su historia. "Cada ser histórico lleva en si una gran parte de la humanidad anterior a la Historia". (Eliade, 1992: 12)

Surge una opinión general para la mayoría de autores sobre el principio del pensar simbólico durante finales del Paleolítico. En Occidente se conservaron elementos de la Edad Antigua, como símbolos tradicionales. (Cirlot, 2014)

A lo largo del tiempo ha sido difícil encontrar una explicación sobre el origen del símbolo, pero el símbolo aparece como una creación de la psique. Los símbolos están en el centro, son el corazón de esta vida imaginativa. Revelan los secretos de lo inconsciente, conducen a los resortes más ocultos de la acción, abren la mente a lo desconocido y a lo infinito.

*¿Qué es el símbolo? El símbolo escapa a toda definición. Él puede reunir en sí mismo los extremos de una misma visión, recordando a una flecha que vuela y que no vuela, inmóvil y fugitiva, evidente e inaprensible. Aunque a través de las palabras el símbolo puede expresarse, podríamos aseverar que no en todo su valor, a medida que un símbolo parece aclarársenos, también se nos disimula. Según Georges Gurvitch: los símbolos revelan velando y velan revelando.* (Chevalier, Gheerbrant 1986: 15-16)

*Origen del símbolo. En su origen el símbolo era un objeto cortado en dos: par de pedazos que podían ser de cerámica, madera o metal. Dos personas se quedaban con cada una de estas dos partes; dos huéspedes, el fiador y el deudor, dos viajeros, dos personas que querían separarse durante largo tiempo... más tarde, acercando las dos partes, dichas dos personas, recordarían sus lazos de hospitalidad, sus deudas o su amistad. Los símbolos eran en la antigüedad griega, signos para reconocer a los hijos perdidos. Por analogía este vocablo se ha extendido a cualquier signo de unión. El símbolo entraña las ideas de separación y reunión: habla de una congregación que ha estado desunida y que puede regenerarse.* (Ibid, 21-22)

Según Eliade, podemos añadir el concepto de *animalidad* (positivismo) si escapa de su historicidad, encontrando el lenguaje y la experiencia de un paraíso perdido. Además, las ideas nostálgicas y los sueños encaminan al ser humano, condicionado históricamente hacia un mundo abierto y rico de manera espiritual. (Eliade, 1992)

Cuando Cirlot habla sobre la imagen simbólica del sueño o la fantasía está situada a un nivel individual, particular y subjetivo, mientras un mito es la representación de un pueblo, una cultura o un momento histórico. Estos sueños no son distintos a los mitos (religiosos o líricos), son más bien imágenes que pueden carecer de significado simbólico porque simplemente son expresiones de lo fisiológico o de recuerdos.

Sigue diciendo que, el significado del símbolo expresa de manera indirecta los deseos y los conflictos. Hay una relación entre el símbolo y el pensamiento, el comportamiento o la palabra. (Cirlot, 2014)

La interpretación psicológica de Cirlot se base en el ámbito espiritual de la persona como parte fundamental para entender el símbolo. Se interpreta como término medio entre el objetivo del símbolo y la experiencia de quien lo vive. Así, cualquier persona tendrá dificultad de abstraerse de su orientación particular, pasando a depender de situaciones secundarias o transitorias según aparezcan. En consecuencia, se llega a un punto de dificultad de interpretación del símbolo, creando una confusión en su comprensión debido a la variedad de cosmovisiones de la explicación de ese símbolo. (Cirlot, 2014)

Sobre la interpretación del simbolismo, relaciona tanto en el plano inconsciente (sueño) como en el plano transconsciente (rituales, mitología...). La hipótesis de que el subconsciente está sometido por los arquetipos, es una realidad que se refleja en la simbología. Por ello, los símbolos aparecen en distintos planos del inconsciente e intentan mostrarse como un arquetipo. Esta idea no es espontánea y no depende del arquetipo, sino que muchas son históricas

ya que es el resultado de la imitación de un concepto que existía anteriormente, como opina Eliade. (Eliade, 1992)

Cirlot analiza el símbolo en cinco ideas principales: a) Todo tiene un significado. b) Todas las realidades están relacionadas. c) La cantidad se convierte en cualidad (en aspectos importantes de lo cuantitativo). d) Todo tiene una continuidad. e) Hay conexión entre la continuidad y los elementos que lo integran.

Siguiendo con las ideas aportadas por Cirlot, lo primero que observamos de un símbolo es el objeto en sí mismo, y a continuación ese mismo objeto unido a su realidad concreta. Además, añade lo que él llama “función simbólica” y es una tendencia activa de las cualidades de un símbolo a relacionarse con sus equivalentes, distinguiendo lo que tiene que ver a su significado general. Por lo tanto, se crea una red de todos los elementos físicos, metafísicos, reales e irreales dentro de un orden simbólico teniendo en cuenta la parte material y espiritual. (Cirlot, 2014)



Figura 2.1.2. Paloma con rama de olivo.  
Catacumba de S. Sebastian en Roma

Otro tipo de análisis hace J. Chevalier, donde divide a los símbolos según la función que expresan:

- Tienen un carácter exploratorio, explora lo espiritual de los hombres en un espacio-tiempo.
- Una función de sustituto, como respuesta a un deseo o un conflicto, dentro del inconsciente.
- Relacionada con la anterior, nos encontramos con su carácter mediador entre lo inconsciente y la consciencia, como un factor de equilibrio determinante en el proceso de la interpretación del símbolo.
- Los símbolos tienen también una función unificadora, resumen la experiencia total del hombre, religiosa, psíquica, cósmica y social.
- También tienen una función pedagógica y terapéutica.
- La función social del símbolo inserta una realidad de un grupo y una época en particular.

- La función de resonancia de los símbolos (vivos y muertos) depende del análisis que hace cada persona según sus actitudes profundas o la evolución social.
- Según C. G. Jung el símbolo tiene una función transcendente, para llegar a la consciencia.
- Por último, los símbolos enriquecen los conocimientos del individuo, por lo tanto, tienen una función transformadora de energía psíquica, una energía que normaliza lo confuso para usarlo como conducta personal de la vida.

(Chevalier, Gheerbrant, 1986)

### 2.1.2 La dominación simbólica

*En diversas doctrinas, epistemológicas (...) el símbolo es el modo como se ha expresado una realidad a través de notaciones conceptuales, lingüísticas —o significativas— no correspondientes a un universo inteligible y substante. (...) Dentro de las doctrinas religiosas, el símbolo ha sido tratado sobre todo como algo que expresa una realidad, pero una realidad inaccesible teóricamente, (...) una más general “teoría romántica” del símbolo y del simbolismo. (Ferrater-Mora, 1962:672)*



Figura 2.1.3 Ritual de bautismo egipcio

Entre los grupos de símbolos solidarios del simbolismo acuático, como analiza Mircea Eliade, este tipo de símbolo más complejo. Las aguas simbolizan la suma universal de las virtualidades; en el bautismo implican tanto la muerte como el renacimiento, en casi todas las culturas. (Eliade, 1992)

Como en muchas otras religiones místicas de la antigüedad, en Egipto se utilizó la inmersión ritual que preparaba al neófito, libre por el agua de la contaminación mundana, a modo de condición previa a la enseñanza que a continuación iba a recibir.

En su libro *La interpretación de las culturas*, Clifford afirma que cualquier otra cosa que pueda ser la religión, ella es en parte un intento (de una especie implícita y directamente sentida, antes que explícita y conscientemente pensada) de conservar el caudal de significaciones generales en virtud de las cuales cada individuo interpreta su experiencia y organiza su conducta. Pero las significaciones sólo pueden “almacenarse” en símbolos: una cruz, una media luna o una serpiente emplumada. Esos símbolos religiosos, dramatizados en ritos o en mitos conexos, son sentidos por aquellos para quienes tienen resonancias como una síntesis de lo que se conoce sobre el modo de ser del mundo, sobre la cualidad de la vida emocional y sobre la manera que uno debería comportarse mientras está en el mundo. Los símbolos sagrados refieren, pues, una ontología y una cosmología, a una estética y a una moral: su fuerza peculiar procede de su presunta capacidad para identificar “hecho” con “valor” en el plano más fundamental, su capacidad de dar a lo que de otra manera sería meramente efectivo, una



dimensión normativa general. En toda cultura el número de esos símbolos sintetizantes es limitado, y aunque en teoría podríamos pensar que un pueblo sería capaz de construir todo un sistema autónomo de valores independientemente de toda referencia metafísica, es decir, una ética sin ontología, en realidad no hemos encontrado semejante pueblo. La tendencia a sintetizar cosmovisión y ethos en algún plano, si no es lógicamente necesaria, es por lo menos empíricamente coercitiva; si no está filosóficamente justificada, es por lo menos pragmáticamente universal. (Clifford, 1992)

No debería sorprender que los símbolos o sistemas de símbolos que suscitan y definen disposiciones que consideramos religiosas y los que colocan esas disposiciones en un marco cósmico sean los mismos símbolos.



Figura 2.1.4 La Diosa minoica de las serpientes. Cnosos, Creta. 1600 AC

Marina Picazo Gurina explica los fundamentos de una religión minoica antigua y se aproxima a una interpretación de las figuras. En *El poder y la representación sexuada de la divinidad* sostiene que,

*Las figuras de mujeres que han aparecido en numerosos yacimientos arqueológicos en el Próximo Oriente, el sureste de Europa y las islas mediterráneas, se han considerado prueba de la existencia del culto a una Diosa Madre... Una diosa protectora de aspectos importantes del ciclo vital –nacimiento, iniciación, matrimonio, reproducción y muerte– y de una gran variedad de experiencias religiosas. De hecho, es el prototipo de la divinidad nutricia, madre de dioses, de gran poder fertilizador y fecundador, asociada a aspectos del mundo natural, particularmente al mar, la tierra y la luna.* (Picazo, 2007: 145)

Clifford, en *La interpretación de las culturas* nos dice que, por un lado, la religión asegura el poder de nuestros recursos simbólicos para formular ideas analíticas en una concepción de autoridad sobre la realidad total; por otro, asegura el poder de nuestros recursos también simbólicos para expresar emociones, estados anímicos, sentimientos, pasiones, afectos en una similar concepción de su penetrante temor, de su inherente tono y temperamento. Para quienes son capaces de abrazar símbolos religiosos y mientras se atengan a ellos, dichos símbolos suministran una garantía cósmica no sólo de su capacidad de comprender el mundo sino también, al comprenderlo, de dar precisión a los sentimientos que experimenta, de dar una definición a las emociones, definición que les permite experimentarlas con tristeza o alegría, hosca o altivamente.

Es un contenido de símbolos sagrados, entrettejidos en una especie de todo ordenado, lo

que forma un sistema religioso. Algo que todo el mundo sabe pero que nadie siquiera piensa cómo demostrar es el hecho de que la política de un país refleja el sentido de su cultura (...) Entre la corriente de acontecimientos que constituyen la vida política y la trama de creencias que forma una cultura, es difícil hallar un término medio. Por un lado, todo parece un conjunto de sorpresas; por otro, un vasto conjunto geométrico de juicios enunciados. Lo que une semejante caos de incidentes a un cosmos de sentimientos y creencias es extremadamente oscuro y más oscuro aún es el intento de formularlo. Por encima de todo, el intento de relacionar política y cultura necesita una concepción menos expectante de la primera y una concepción menos estética de la segunda. (Cliford, 1992)



Figura 2.1.5 Símbolos religiosos: cristianismo, judaísmo, hinduismo, bahai, islam, paganismo, taoísmo, sintoísmo.

Según la homilía del pseudo –Chrisostomo, compara la Iglesia como un macrocosmos con el alma cristiana como microcosmos. También la cruz cristiana hecha de madera del árbol del bien y del mal sustituye el árbol cósmico. Eliade menciona el concepto de esta cruz, como idea de “salvación”, no anula la idea precristiana del árbol del mundo, es más bien el final brillante de todos los significados que conlleva el símbolo de la cruz. (Eliade, 1992)



Figura 2.1.6 Doris Hakim. *Allah*. 2012



Figura 2.1.7 Doris Hakim. *Allah*. 2012 detalle

“Un símbolo, un mito, un ritual pueden revelarnos la condición humana en tanto que modo propio de existencia en el Universo”. (Eliade, 1992: 189). Un objeto se hace sagrado sin dejar de ser lo que es (dialéctica de la hierofanía).

Y según Gadamer “el mito tiene, en relación a la verdad, el valor de ser la voz de un tiempo originario más sabio”. (Gadamer, 1997: 16)

Claramente sabemos que los símbolos tienen muchas dimensiones, estas dimensiones no existen solamente para un ser, sino para un colectivo que tiene las mismas características. Así que, los símbolos más sagrados, para uno no tienen importancia y para otro sí como afirman Chevalier y Gheerbrant en el diccionario de los símbolos. (Chevalier y Gheerbrant: 1986)

Miguel Herrero de Miñón, en un artículo publicado en la revista *Athenea Digital*, profundiza en el concepto del símbolo dentro del campo político. Según él, en nuestro tiempo existen



tres funciones muy importantes para entender el simbolismo político. En primer lugar, el símbolo nos permite llegar a una realidad espiritual, a una forma de vida diferente y superior, como dice Aristóteles; una orden de existencia política. En segundo lugar, la idea dinámica del símbolo, mueve, convoca e integra a la comunidad política. Sin embargo, es necesario que existan gestos simbólicos por parte de los integrantes de la comunidad política para que el símbolo no se frustre o desaparezca. Por último, el símbolo va más allá de sí mismo, para que dentro de una colectividad pueda ser planteado, explicando sus razones y sus juicios. (Herrero De Miñón, 2006)

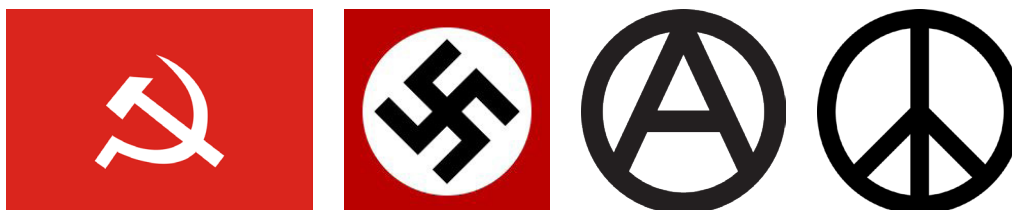


Figura 2.1.8 Símbolos políticos: comunismo, nazismo, anarcismo, pacifismo

La imagen representa una realidad contradictoria y por lo tanto no puede abordarse en conceptos, estas ideas contradictorias nos muestran las diferentes interpretaciones de las imágenes. Si limitáramos una imagen solamente a uno solo de sus planos de referencia, la anularía como instrumento de conocimiento. Considerar la imagen en un sólo plano de referencia muestra, sin duda, un desequilibrio psíquico. Como muestra de ello, la historia de las religiones está repleta de interpretaciones unilaterales, que nos dirigen a los arquetipos usuales de la tradición religiosa. Existe en el hombre moderno una mitología que no puede rechazar. El ser humano está rodeado de imágenes (símbolos) sin embargo, éstos pueden cambiar de aspecto, pero su idea y objetivo no desaparecen.

Aunque el creyente no tuviera en cuenta los símbolos, el mito, y el arquetipo inmanente, y gracias al poder divino en la Historia, no habrá quien desconociera el sentido antiguo de los símbolos. El cristiano puede renunciar a su búsqueda espiritual en los mitos y símbolos, pero no puede anular lo que significa el símbolo para el hombre psíquico. (Eliade, 1992)

Según Cirlot, Jung, Eliade y Guénon coinciden en la idea de “Dios”, como un arquetipo colectivo, pero que no debe confundirse con el concepto del Dios metafísico, ni lo afirma, ni lo niega. Lo simbólico no sustituye a lo histórico, por el contrario, lo sitúa en una realidad cósmica y colectiva o individual. (Cirlot, 2014)

*El simbolismo contemporáneo no llega a un acuerdo acerca de los diferentes modos bajo los cuales pueden ser tratados los símbolos. Por un lado, cuando el símbolo se aproxima al signo, se establecen distinciones parejas a las formuladas para este último. Por otro lado, se habla de distintos tipos de símbolos, tales como símbolos expresivos (palabras), sugestivos (formas), sustitutivos (usados en la lógica y la matemática). Algunos consideran los símbolos desde un punto de vista puramente formal, negando los aspectos sugestivos. (...) Otros, sostienen que es imposible dar ninguna significación al símbolo si no va cargado con implicaciones psicológicas.*

*Y se rechazará igualmente la teoría de la función exclusivamente simbólico-enunciativa, que tiende a un formalismo de índole puramente convencional y “sustitutiva”. Una “analogía del símbolo” se hará entonces necesaria para poder incluir dentro de su trama todas las significaciones y funciones posibles, teniendo siempre en cuenta que el símbolo es un “vehículo” y que, por consiguiente, no puede confundirse ni con la cosa simbolizada, ni con el acto psicológico que la simboliza, ni tampoco con la “concepción” a que el símbolo se refiere o con la significación que anuncia. (Ferrater-Mora, 1962:673-4)*

### 2.1.3. Seudo simbolismo – (Ambigüedad)

Según su propio concepto, el símbolo resulta esencialmente ambiguo.

*(...) símbolo en general es una existencia exterior inmediatamente presente o dada para la intuición, que sin embargo no debe tomarse tal como se presenta inmediatamente, por sí misma, sino entenderse en un sentido más amplio y más general. En el símbolo por lo tanto hay que distinguir al punto dos cosas: en primer lugar, el significado, y luego la expresión de mismo.* (Hegel 1989: 225)

“El símbolo es ante todo un signo. Pero, en la mera denotación, la conexión entre el significado y su expresión no es más que una asociación enteramente arbitraria”. (Ibid, 226)

Para Hegel, el símbolo no es solamente ambiguo sino enigmático:

*El símbolo propiamente dicho es en sí enigmático, por cuanto la exterioridad con que un significado universal debe acceder a la intuición sigue siendo todavía distinta del significado que tiene que representar, y está por tanto siempre sometido a duda en qué sentido debe tomarse la figura (...) los símbolos propiamente dichos son, antes y después, problemas irresueltos.* (Ibid, 292)

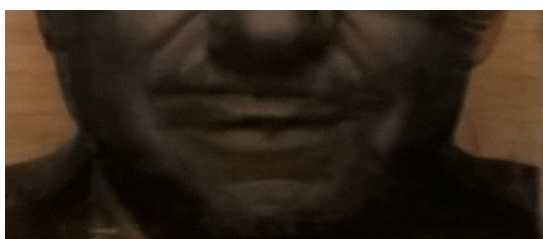


Figura 2.1.9 Doris Hakim. *Dos bocas*. 2016 (detalle)

C. G. Jung afirma que los arquetipos son prototipos de conjuntos simbólicos que se encuentran dentro del inconsciente, y del alma humana, con una estructura, de una manera ordenada y que se presentan como estructuras psíquicas casi universales. En cuanto a la idea del símbolo, C. G. Jung afirma que no es solamente un signo, es más bien una expresión de lo oscuro del espíritu, un producto de la naturaleza que engloba a lo consciente y lo inconsciente.

Según S. Freud existen las “estructuras fantasmáticas típicas” independientemente de las experiencias personales de cada uno. La explicación de la universalidad de estas fantasmáticas proviene de un patrimonio que se ha transmitido dependiente del ambiente natural del individuo.

C. G. Jung utiliza la palabra “arquetipos” para referirse a aquellos símbolos universales que revelan la máxima constancia y eficacia, la mayor virtualidad respecto a la evolución anímica, que conduce de lo inferior a lo superior. (Cirlot, 2014)



Figura 2.1.10 René Magritte. *La interpretación de los sueños*. 1930

El significado del símbolo expresa de manera indirecta los deseos y los conflictos. Hay una relación entre el símbolo y el pensamiento, el comportamiento o la palabra.

Sobre lo simbólico, Freud defiende la idea del conjunto de símbolos que tienen un significado y que se encuentran en el inconsciente del ser humano.

En el caso de Freud, un universo restringido de símbolos explícitos se asocia a ciertas representaciones que pueden ser codificadas por cualquier objeto real o imaginario que se convertirá en símbolo. Normalmente, el simbolismo en el sueño representa la coherencia lógica, pero tiene un sentido oculto. La representación inconsciente, no es una interpretación del símbolo sino un desarrollo del mismo. En general, Freud piensa que la relación simbólica parece ser un resto y un signo de una antigua identidad. El sueño utiliza este simbolismo para la representación disfrazada de sus ideas latentes. Para Freud, en el sueño hay algunos símbolos que tienen siempre la misma significación. (Freud, 1993)

Sin embargo, Lacan, respecto a lo simbólico, se centra en tres registros del psicoanálisis: lo simbólico, lo imaginario y lo real. Trata lo simbólico como fenómenos que se estructuran como un lenguaje. (Chevalier, Gheerbrant, 1986)



Figura 2.1.11 Constitución subjetiva de Lacan. Registros de lo real, lo imaginario y lo simbólico.

Cirlot analiza la idea de Jung y dice que él organiza el orden simbólico en un sistema de lógica simbólica relacionada con la libido como peligro. (Cirlot, 2014)

- La comparación analógica
- La comparación causativa objetiva
- La comparación causativa subjetiva
- La comparación activa

En el caso del arquetipo de árbol, su simbología se deriva de la comprensión y abstracción de esta figura, se simboliza algo que le confiere un poder. Mircea Eliade sostiene que a cualquier objeto se le impregnará de una fuerza mágica o religiosa en virtud de su origen. Afirma que nunca ha sido adorado un árbol nada más que por sí mismo, sino siempre por lo que a través de él se revelaba, por lo que implicaba y significaba. (Eliade, 1992)

Si bien el árbol no tiene un significado unívoco, puede representar diversas cosas que no dejan de estar relacionadas entre sí. Se puede ser imagen del cosmos, símbolo de la vida, inmortalidad, regeneración y mucho más. Desde la mirada Jungiana el árbol es un símbolo del proceso de individuación y de la integración en el sí mismo, centro y totalidad de la psique.

Clifford, como otros antropólogos, expone que el valor de los objetos de arte tiene una función simbólica y ritual, y añade que los símbolos sagrados tienen la función de reunir y fundir el ethos de un pueblo integrando el tono, el carácter y la calidad de su vida, su estilo moral y estético, así como su cosmovisión.

En lo que se refiere a las estructuras culturales, es decir, a los sistemas de símbolos o complejos de símbolos, el rasgo que tiene aquí, para nosotros, principal importancia es el hecho de que sean fuentes extrínsecas de información. (Clifford, 1992)



Figura 2.1.12 El árbol de la vida de C. Jung en su libro rojo

La opinión de Gadamer sobre lo bello en el arte, lleva a algo que no está de manera inmediata, como idea comprensible de lo bello. Por lo tanto, el símbolo desde un punto de vista clasicista del lenguaje, sería una alegoría, es decir una idea injusta de lo no artístico. Si hacemos una comparación con lo simbólico, el símbolo se representa como una parte del “Ser” dentro de un todo relacionado con lo que tenga que ver con él.

Gadamer no sitúa este “significado” en condiciones sociales (religión en la cultura burguesa) sino más bien lo bello en el arte es una evocación dentro de un orden sin tener en cuenta donde se encuentre.

Lo singular de un encuentro con el arte, no es lo particular respecto a lo que se experimente sino la totalidad del mundo que representa, “como portadora de un mensaje”.

Sin embargo, la obra de arte no es simplemente una portadora de sentido sino más bien existe como obra en sí misma. Así que podríamos sustituir la palabra “obra” por la palabra “conformación” (Gebilde-formar, educar). Esta “conformación” está, existe y cualquiera que se la encuentre, la conoce por su calidad. Benjamin lo llamaba, por ejemplo, aura de una obra de arte. Si destruimos la obra de arte, se profana y llegamos al sacrilegio.

La obra de arte significa un crecimiento en el ser y se distingue de otras producciones (artesanía) humanas en que un artículo u objeto doméstico no es una “obra” ya que su producción se puede repetir y puede sustituirse por otro que tenga la misma función para la que fue creado.

El sentido del símbolo y de lo simbólico en el arte descansa en la idea de que el significado de este es intrínseco y se materializa en sí mismo. De esta forma cuando contemplamos una obra la representación simbólica de la misma ya está implícita en ella, y no tiene la finalidad de hacer llegar un significado a través de una reflexión intelectual. (Gadamer, 1991)

Benjamin, en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, dice que la producción artística origina en el culto religioso una obra de arte que se identifica en un ámbito sagrado de una cultura tradicional. Además, forma parte de un conjunto de prácticas

religiosas que la inscriben dentro y la subordinan al sistema de creencias y rituales comunitario, con las diversas modalidades que asume el culto sagrado en las sociedades tradicionales. La obra de arte ha sido realizada con este primer fin y su carácter único depende de su función ritual:

*El modo originario en que la obra de arte quedó integrada en la tradición fue a través del culto: las primeras obras nacieron al servicio del rito, primero, mágico, luego, religioso. Y es de suma importancia que esta asociación, en la existencia de la obra, entre su aura y su función ritual no se deshaga.* (Benjamin, 2012: 20)

Así que el significado de los objetos de arte depende de su función religiosa. Pero con la reproducción de la obra del arte, en lugar de basarse en lo ritual, pasa a tener otro fundamento: la política.

## 2.2 Tabula rasa.

Es Aristóteles en su obra sobre el alma quien hace la comparación de la mente humana con una tablilla de cera en la que nada hay escrito. Según él, la mente al nacer es “tabula rasa”, en la que nada hay registrado. El conocimiento comienza en los sentidos, como nos demuestra la experiencia y sus captaciones son aprehendidas por el intelecto, generándose así el concepto. De esta forma llegamos al conocimiento suprasensible.

Más tarde, muchos autores escolásticos recogen esta idea de Aristóteles para proclamar la célebre frase: “Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu”, es decir: nada hay en el entendimiento que no estuviese antes en los sentidos.

Si la naturaleza humana es una tabula rasa, entonces todos somos iguales por definición. Pero, ¿somos iguales?

### 2.2.1 Ut pictura poesis

¿Qué dicen las imágenes/palabras? ¿qué muestran las palabras/imágenes?

En la introducción del libro de Foucault *Ceci n'est pas une pipe*, Guido Almansi dice que el lenguaje no es sólo un tipo más de actividad:

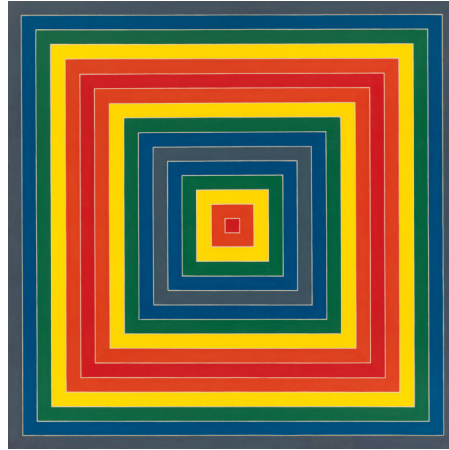
*(...) la clave del universo del hablante y de la audiencia. Muchos estudiosos de la antropología cultural, la lógica y la psicología social han demostrado que esta función del lenguaje no es una influencia efímera, sino el factor central en las relaciones y la acción social.* (Edelman, 1964: 131)



Figura 2.2.1 William Blake. *Laocoonte*. 1820



Foucault, en su ensayo *Las palabras y las cosas*, afirma que por más que nos empeñemos en tratar de decir o describir lo que vemos, eso que vemos no reside jamás en lo que se dice. (Foucault, 2010)



Algunas veces una imagen solamente es una imagen, sin nada detrás, como dice Frank Stella “what you see is what you see”, o existe un tránsito entre lo visual y lo textual, como dice Mitchell que “el discurso verbal pueda ser sólo figurativa o indirectamente evocado en una imagen no quiere decir que la evocación es impotente, que el espectador no “escucha” o “lee” nada en la imagen”. (Mitchell, 1994: 96)

Según el planteamiento de Levi-Strauss, el signo unido a la imagen es el núcleo del conocimiento mítico que, lejos de parecerle una etapa pre-razional de la humanidad o de determinada cultura, supone una forma racional de acercamiento a la realidad basada, no en conceptos sino en signos-imágenes; signos que operan de manera analógica o metafórica. Esta es la razón por la que los términos símbolos y metáforas han ido muy unidos abarcando una enorme variedad de aspectos diferentes de la conducta humana, podemos leer en su libro *Antropología estructural*.

El uso de la palabra en una institución de poder cambia su fuerza. En su libro *Arte público y espacio político* Félix Duque nos habla sobre la catedral: La catedral es la única obra de arte que puede arrogarse con todo derecho la cumplimentación del ideal wagneriano de la Gesamtkunstwerk: *la obra de arte total*. (...) “Y con esa integración, vertebró todo el espacio político. De ahí su rango supremo de arte público”. (Duque, 2001: 34-35). Las palabras, por sí

mismas, generaban efectos políticos. El lenguaje político es efectivo sólo en la medida en que puede crear conexiones con el depósito cultural de imágenes que poseen los miembros del público masivo. El lenguaje político crea una realidad, y ese poder es lo que mantiene atadas a las personas.



Figura 2.2.3 Chludov Psalter, de la iconoclasia siglo IX

*La Catedral es seguramente la más lograda obra de arte público que haya existido nunca, si por tal entendemos una perfecta integración simbólica del espacio político. Ciertamente está consagrada por lo común al Señor o a la Virgen María, pero ha surgido del pueblo, o mejor, hace y mancomuna pueblo al reunir dentro de ella fácticamente a los tres estratos sociales (nobleza, burguesía y plebe) y al conjugar a éstos con las tres aristas religiosas. En la Catedral se condensa la evolución de ese arte que “nosotros” vemos ir tendiendo secretamente hacia lo “público”, articulando lo exterior y lo interior. Vamos así de la cerrada pirámide al templo griego, que preside desde la altura la exterioridad de la pólis, articulándola jerárquicamente; del templo, a la basílica, el arco del triunfo y las termas romanas, construcciones correspondientes a los órdenes sociales: político y judicial, militar y popular. Pero la Catedral no sólo reúne por vez primera todos esos órdenes arquitectónicos, sino que también y ante todo configura simbólicamente -urbe/orbe en miniatura: microcosmos- la conjunción de los ámbitos celeste, natural y político. (Duque, 2001: 31-32)*

Sobre la fuerza de las imágenes y si estas son capaces de producir transformación, o al contrario son impotentes, en una serie de conversaciones establecidas en torno a la Bienal de Gotemburgo 2017 (septiembre 2017) con el artista Pedro G. Romero, se desarrollaba la siguiente reflexión:

*Como cuando se atacan las imágenes, siempre hay un reconocimiento al poder de las mismas, el iconoclasta es quién más cree en el poder de las imágenes, aunque sitúe este poder del lado del mal y lo castigue. ¡Cuando no creemos en las imágenes simplemente las almacenamos en museos! Pasa igual con las religiones, los ataques a la religión, los ataques interreligiosos, reconocen el poder del credo, el poder social de formas culturales de entender el mundo que crean comunidad. Y muchas veces estos ataques se hacen desde fuera de la religión, y no siempre es tan claro. La secularización no acaba de ocultar que la esencia del saber occidental sigue siendo la religión. En la ciencia política, por ejemplo, como nos recuerda Agamben, la separación en tres de los poderes políticos, judicial, legislativo y ejecutivo, tiene su origen en el misterio trinitario.*

*El anicoísmo del Islam naturaliza las imágenes en una especie de escritura y así, en la teoría de la imaginación de Averroes se produce una resolución inédita de la tensión entre imagen y texto. Tiene que ver, desde luego, con la aplicación de ideas de traducción, comentario, crítica. Venimos hablando de esto. El caso es que la alteración e intercambio de funciones, en potencia, construye una “imaginación”, incluso una imaginación visual, que no se va a traducir en imágenes si no, más*

bien, en escritura, en textos. (...) El uso político de las imágenes no atiende solo a su régimen de comunicación, entonces, es en su propia potencia constituyente donde debe operarse, también, en un sentido político.



Figura 2.2.4 Doris Hakim. *Esto no es Dios*. 2016

Eliade, sobre la perennidad de las imágenes, nos expresa:

*No hace falta recurrir a los descubrimientos de la psicología profunda, o a de los de la técnica surrealista de la escritura automática, para probar que existe en el hombre moderno la supervivencia subconsciente de una mitología abundante y, en cuanto a nosotros, de un género espiritual superior a la vida “consiente”. El hombre más realista vive de imágenes. (...) jamás desaparecen los símbolos de la actualidad psíquica: los símbolos pueden cambiar de aspecto; su función permanece la misma. Se trata sólo de descubrir sus nuevas máscaras.* (Eliade, 1995: 16)

### 2.2.2 Tener la mente en blanco y la génesis de la soberanía

“Homo homini aut deus aut lupus.”

Erasmus

La reflexión sobre los símbolos hoy en día se expresa en el libro de Octavio Paz *El signo y el garabato*:

*El reinado de la subjetividad se había iniciado como crítica a los profetas; en su apogeo se transformó en profeta y asunción el advenimiento de tres acontecimientos diferentes, pero de sentido similar: la república de los iguales, el progreso infinito y el reino del superhombre.* (Paz, 1991:27)

Dentro de “tabula rasa” podemos considerar los “no lugares” de Augé. Él plantea que, para entender las contradicciones de la modernidad, hay que distinguir dos diferentes realidades complementarias:

1) *la del lugar, que constituye el lugar antropológico, donde las identidades, las relaciones y la historia, de quienes lo habitan se inscribe en el espacio.*

2) *la del no-lugar, aquellos espacios de la circulación, de distribución y comunicación, donde ni la identidad, ni la relación, ni la historia se dejan captar; son específicos a la época contemporánea, tales como aeropuertos, el metro, supermercados.* (Augé, 1996: 98)

Con estos “no lugares” Augé alude a una sobre-modernidad entendida en el sentido del exceso:

*(...) significación, tiempo, espacio, individualismo, es decir un exceso de espacios simbolizados, de espacios contruidos a partir de la experiencia del hombre. Los espacios no se refieren únicamente a entidades territoriales con extensión física, sino a todo aquello que es abordado por el hombre no exclusivamente en su calidad de actor sino también en la de testigo. En esta calidad de testigo es como se aparece en los no-espacios, así, las identidades y las alteridades desaparecen, lo que encontramos es pues espacios neutrales, que en efecto tampoco podemos designar territo-*

*rialmente, más que identidades o alteridades estos 'no-lugares' expresan posturas, más no decisiones, se muestran como espacios constituidos en espectáculo, lo que impera es la sobre-significación o más bien sobre-representación, así el 'no-lugar', "es el espacio de los otros sin la presencia de los otros.(Ibid, 105)*

La idea de escribir sobre una superficie vacía, una palabra "ex nihilo" es algo parecido a una "tabula rasa", al nacimiento de una idea, en concreto con este acto quería enfocar a la idea de la "democracia" y mostrar si de verdad existe hoy en día, ¿una democracia vacía?

Sin duda, escribir sobre una superficie líquida, es algo imposible, no tiene sentido y tampoco deja ninguna huella. Sin embargo, usar este "material" para escribir una definición política tan importante es un acto ambiguo que desvirtúa la realidad.

En su nota preliminar sobre el concepto de la democracia Giorgio Agamben empieza con la declaración de que "todo discurso sobre el término "democracia" hoy en día está cruzado por una ambigüedad preliminar que condena al malentendido a aquellos que lo usan". (Agamben, 2010:11)



Figura 2.2.5 Doris Hakim. *Democracy*.  
Captura de pantalla. 2016

El agua está a menudo asociada con las emociones, en actos conscientes como las lágrimas, por ejemplo, e inconsciente como el flujo psíquico interno. También representa la maternidad, sentimientos primarios asociados con nuestra madre, el útero, el comienzo de la vida, la madre tierra, Dios, etc. El agua es un símbolo de purificación que da vida a la sustancia. Como seres humanos nacemos del agua. El útero es un eco del océano fuera del cual se origina toda la vida. Esto demuestra nuestra conexión espiritual, nuestro origen. El agua fue siempre un símbolo espiritual, utilizado para la limpieza, una forma de purificación en la mayoría de las religiones. La mayoría de los rituales utilizan el agua como un medio para purificar literalmente el cuerpo, el agua trae un cambio y transformación espiritual a través de un ritual de purificación, una purificación del alma, quitando la "suciedad". Somos espíritus cubiertos de forma material, estar limpio es una forma de preparación del cuerpo para actuar como medio entre los reinos espirituales y físicos. La purificación del corazón permite a los sentidos funcionar más allá de sus límites físicos.

Mircea Eliade intenta sintetizar el uso del agua en las religiones de la siguiente forma:

*Cualquiera que sea el conjunto religioso en que se presenten, la función de las aguas es siempre la misma: la de desintegrar, abolir las formas, lavar los pecados, purificando y regenerando al mismo tiempo. Su destino es preceder a la creación y reabsorberla, sin poder salir nunca de su propia modalidad, es decir, sin poder manifestarse en formas. La finalidad de las lustraciones y purificaciones rituales con aguas es actualizar en un instante "aquel tiempo", en que tuvo lugar la creación; son una*



*repetición simbólica del nacimiento de los mundos o del hombre nuevo.* (Eliade, 1974: 229)

Para entender el papel de la religión en la historia política de la humanidad es bueno recordar que la Iglesia, o mejor dicho las religiones, fueron siempre un factor de poder con pleno ejercicio de dominios territoriales y políticos.

La religión y la política siempre estuvieron conectadas. Ambas dominan y cometen abusos de poder. Es una sociedad de hombres que luchan por el poder, una propaganda continua. El uso de la religión como recurso político sigue presente en muchos países (aún más en el mundo árabe) y cada “soberano” (líder) manipula el hecho religioso de manera sistemática.

Según la definición de soberanía en la *Teología Política* de Carl Schmitt, “soberano es quien decide sobre el estado de excepción. Solo esta definición puede ser justa para el concepto de soberanía como concepto límite”. (Schmitt 1985:11)

La teología política es la que permite crear la figura del soberano, y así la ausencia de Dios es suplida con la citada figura.

*Ya sea solo Dios soberano, es decir, el que en la tierra obra como su representante indiscutible, ya lo sea el emperador, el príncipe o el pueblo, esto es, aquellos que con el pueblo pueden identificarse sin contradicción, se plantea siempre el problema del sujeto de la soberanía, es decir, la aplicación del concepto a una situación concreta.* (Ibid, 16)

Estos tipos de estados son “estados de excepción”, donde la excepción se convierte en regla.

En ellos la ley se suspende, sin orden jurídico y no como medida excepcional. Una técnica de gobierno que ha dejado su propia naturaleza como el paradigma constitutivo del orden jurídico que sale a la luz. (Agamben, 2005). Agamben se sirve de esta terminología y la renombra denominándola zona de anomía, es decir, un espacio de no-ley.

Siguiendo la línea de su silogismo, Agamben afirma que la excepción es un tipo de exclusión: lo que se excluye con la excepción se mantiene en relación a la regla en forma de suspensión de la regla (Agamben, 1998), así que, por parte del soberano, existe su derecho natural de hacer cualquier cosa a cualquiera, que se presenta como el derecho a castigar. Un hombre lobo y un homo sacer habitan en el umbral de lo político.

Además, añade sobre el poder del soberano: El homo sacer pertenece a dios y está incluido en la comunidad en la forma de la posibilidad de que se le dé muerte violenta. “La vida insacristificable y a la que, sin embargo, puede darse muerte, es la vida sagrada”. (Agamben, 1998: 108)



Figura 2.2.6 Maurizio Cattelan.  
*Ave Maria*. 2007



Figura 2.2.7 Maurizio Cattelan.  
*Him*. 2001



El artista italiano Maurizio Cattelan es conocido por su lúdico y desconcertante uso de materiales, objetos y acciones, como también por los juegos semánticos, el cinismo y la manipulación de diversas situaciones fuera de su contexto. En su obra podemos apreciar una crítica sarcástica a las estructuras del poder político, del nacionalismo y las autoridades religiosas; provocando, y manipulando el sistema, en una lucha contra las instituciones y las reglas.

Según Schmitt, el análisis estructural se caracteriza además por partir de dualidades contradictorias como la de amigo/enemigo, estructura que parece funcionar como un código con esquema binario que transfiere complejidad reducida en un sistema.

*El sentido de la distinción amigo/enemigo es marcar el grado máximo de intensidad de una unión o separación, de una asociación o disociación..., en otras palabras, ...lo que es dado por el poder, por la decisión o distinción del enemigo. Aparece entonces como un fenómeno de identidad, la cual es condicionada por su alteración, por su otredad, como señala Schmitt al hacer énfasis en el enemigo más que en el amigo, ya que es el enemigo quien eventualmente se opone a un similar en el combate. (Schmitt 1991: 57-59)*

En el mundo de la política tenemos también muchos ejemplos conectados con el simbolismo: paredes (reales o imaginarias) son sinónimas de la idea de separación, racial, nacional o incluso religiosa, etc. Las separaciones y las paredes de todo tipo siempre han existido en la historia, pero incluso hoy todavía existen y proliferan en el mundo. La pared, según Ronit Lentin, se convirtió en “una herramienta” para la demarcación de límites claros “dentro/fuera”, “regla/excepción”.

*La pared como un (...) físico y simbólico significativo separa el espacio normal de la vida social y política, que está poblada de ciudadanos ‘inocentes’, el espacio de excepción y una vida aldescubierto poblada por grupos, podría decirse que, contaminados por el terror genético la enfermedad cultural. (Lentin, 2008: 72)*



Figura 2.2.8 Doris Hakim. *Locus Sacer*. Captura de pantalla. 2012

Otro artista que jugaba con contrastes entre imagen y significado era el surrealista rumano Victor Brauner y su *mesa de lobo* o, mejor dicho, su “anti mesa” como lo analiza la autora Liza Zunshine en su libro *Strange Concepts* (conceptos extraños) donde dice que esta mesa de lobo no puede depositar comida sobre ella, así que nadie puede usarla; el lobo es un animal devorador que va a atacar definitivamente. (Zunshine, 2008)



Figura 2.2.9 Victor Brauner. *Wolf table*. 1939

Con respecto al mito, Lévi-Strauss dice que con el análisis estructural *se introduce un principio de orden allí donde solo era el caos (...)*. “El pensamiento mítico procede de la toma de conciencia de ciertas oposiciones y tiende a su mediación progresiva”. (Lévi-Strauss 1995: 204)

Además de que el mito se caracteriza por poseer una estructura sincrónico-diacrónica, por lo que *el objeto del mito es proporcionar un modelo lógico para resolver una contradicción* Lévi-Strauss concluye que las similitudes entre el pensamiento mítico y el científico son muy cercanas, de tal forma que parece operar en ambos una misma lógica, haciendo referencia al pensamiento mítico de una sociedad no occidental Lévi-Strauss dice: “se trata de una especie de instrumento lógico destinado a operar una mediación entre la vida y la muerte”. (Ibid, 200)



Figura 2.2.10 Inés Doujak. *Not Dressed for Conquering/Haute Couture 04 Transport*. 2010

La obra de la artista austriaca Inés Doujak seguramente provoca. Es una escultura en su mayor parte de papel maché cuya iconografía representa a un perro pastor alemán copulando con una figura humana cuyos rasgos faciales son los de la activista boliviana Domitila Barrios de Chúngara, que a su vez practica sexo anal con una figura cuyo rostro parece ser el del rey Juan Carlos I de España, quien vomita flores en un suelo lleno de cascos alemanes de la Segunda Guerra Mundial. Todo el conjunto se sustenta sobre una pila de cartones de embalaje sujeta con cuerdas.

En el marco de la exposición *La bestia y el soberano*, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) en 2015 se convierte en uno de los principales actores, se provoca una guerra iconográfica de lenguajes. Una de las obras expuestas fue la de Doujak, la dirección del museo finalmente decidió censurar la obra de Inés Doujak. Al contrario de lo que indica el texto de presentación de la exposición, parece que han actuado como si fueran los soberanos...

*Esta exposición explora cómo las prácticas artísticas contemporáneas cuestionan y deshacen la definición occidental y metafísica de la soberanía política: el modo en que estas proponen maneras de entender la libertad y la emancipación que exceden el marco de la autonomía individual, así como la forma moderna del Estado-nación.*

*La exposición toma el título del último seminario impartido por Jacques Derrida en 2002-2003, dedicado a analizar los límites de la soberanía política en la tradición metafísica. La bestia y el soberano encarnan, para el filósofo francés, las dos figuras alegóricas de lo político que se han situado históricamente más allá de la ley: la bestia supuestamente desconocedora del derecho y el soberano cuyo poder se define precisamente por su capacidad de suspender el derecho.*

*Esta división ontoteológica produce una serie de oposiciones binarias de género, clase, especie, sexualidad, raza o discapacidad que estructuran relaciones de dominación. Por un lado, la bestia entendida como animalidad, naturaleza, feminidad, el sur, el esclavo, el sitio colonial, el sujeto no blanco, lo anormal. Por otro, el soberano que representa lo humano o incluso lo sobrehumano, Dios, el Estado, la masculinidad, el norte, el sujeto blanco y sexualmente normal. ¿Cómo pensar la soberanía más allá del poder? ¿Cómo producir soberanía cuestionando estas relaciones de dominación? (MACBA, 2015)*

### 2.2.3 ¡Felicidades, es una niña! (Fátima y Verónica)

Nuestro mundo contemporáneo es heredero del pensamiento nietzschiano. Esto es: Dios no existe, si bien esta idea tan impregnada en nuestra sociedad podría tener dos interpretaciones. La primera, la desaparición consciente de la idea de Dios como algo que nunca ha existido y por tanto no cabe tenerlo en cuenta para explicar nuestra experiencia vital. La segunda podría interpretarse, como así ha sido en culturas anteriores a la nuestra, como simplemente una ausencia. Nuestra sociedad no se explica a través de la idea de Dios, pero esto no demuestra su inexistencia.



Figura 2.2.11 Maurizio Cattelan. *La Nona ora*. 1999



Heidegger dice sobre la frase “Dios ha muerto” lo siguiente:

Nos revela que la fórmula de Nietzsche acerca de la muerte de Dios se refiere al Dios cristiano. Pero tampoco cabe la menor duda -y es algo que se debe pensar de antemano- de que los nombres Dios y dios cristiano se usan en el pensamiento de Nietzsche para designar al mundo suprasensible en general. Dios es el nombre para el ámbito de las ideas los ideales.

La metafísica occidental. La frase “Dios ha muerto” significa que el mundo suprasensible ha perdido su fuerza efectiva.

El cristianismo es, para Nietzsche, la manifestación histórica, profana y política de la Iglesia y su ansia de poder dentro de la configuración de la humanidad occidental y su cultura moderna. El cristianismo en este sentido y la fe cristiana del Nuevo Testamento no son lo mismo. También una vida no cristiana puede afirmar el cristianismo y usarlo como factor de poder, en la misma medida en que una vida cristiana no necesita obligatoriamente del cristianismo.

El hombre que había vivido esperando la salvación en la fe cristiana, comenzaba a vislumbrar que el cristianismo, era una institución que regía y ordenaba las configuraciones sociales, moldeaba el pensamiento humano y delimitaba la realidad. Nietzsche reclama lo que todo hombre tiene por derecho a reclamar, la expresión de su voluntad, la conquista de sí mismo, de la vida, de vivir la vida de uno mismo.

“Esta deliberada ceguera furente al verdadero nihilismo, que sigue predominado, intenta disculparse de este modo de su miedo a pensar. Pero ese miedo es el miedo al miedo”. (Heidegger, 1996: 190-240)



Figura 2.2.12 Bushra Almutawakel. De la serie *The Hijab: Mother, Daughter and Doll*. 2010

En el mundo oriental (específicamente en el mundo árabe) es una maldición nacer mujer.

La idea del pecado original nos trae directamente al mundo machista de la religión y del sufrimiento necesario (la menstruación y dar a luz) que una mujer debe tener solamente a

causa de su género, es su culpa y tiene que quedar supeditada al hombre. "...a la mujer dijo: Multiplicaré en gran manera los dolores en tus preñeces; con dolor darás a luz los hijos; y tu deseo será para tu marido, y él se enseñoreará de ti". (Génesis 3.16)

El hombre se convierte en agente de Dios. Sin embargo, "en la sangre derramada vemos un símbolo perfecto de sacrificio". (Cirlot, 2014:399)

La fotografía yemení Boushra Almutawakel (1969), ilustra cómo las mujeres podrían desaparecer en la oscuridad y la invisibilidad, paso a paso, bajo la presión fundamentalista y el hijab completo. Su serie *The Hijab/Veil Series*, uno de sus proyectos a largo plazo, es una exploración sobre diferentes maneras de ver el hijab y cómo este afecta a la identidad y a las mujeres que lo usan.

Las causas de la violencia de género son culturales, políticas e ideológicas. Están ligadas al sexismo y a la misoginia patriarcal, la cual considera el cuerpo de la mujer de su propiedad, un cuerpo para usarlo, para "reproducir". Simone De Beauvoir dice lo siguiente: "(...) en virtud de la maternidad es como la mujer cumple íntegramente su destino fisiológico, esa es su vocación 'natural', puesto que todo su organismo está orientado hacia la perpetuación de la especie". (De Beauvoir, 2011: 597)

Sin embargo "¿La mujer? Es muy sencillo, afirman los aficionados a las fórmulas simples: es una matriz, un ovario; es una hembra: basta esta palabra para definirla. En boca del hombre, el epíteto de «hembra» suena como un insulto". (Ibid, 41)

Por su parte Pierre Bourdieu observa: "Las diferencias visibles los órganos sexuales masculino y femenino son una construcción social que tiene su génesis en los principios de la división de la razón androcéntrica, fundada a su vez en la división de los estatutos sociales atribuidos al hombre y a la mujer". (Bourdieu, 2000:28) Además, Judith Butler plantea:

*El sistema de sexo/género –mecanismo cultural regulado para convertir a hombres y mujeres biológicos en géneros diferenciados y jerárquicos- ha sido dictado por las instituciones culturales (la familia, las formas residuales del intercambio de mujeres, la heterosexualidad obligatoria) e impuesto a través de las leyes que articulan e impelen el desarrollo psíquico individual.* (Butler, 2007: 164)



Figura 2.2.13 Sarah Maple. *Passport*. 2007

Algunos de los factores que más preocupa a las mujeres menstruantes son, precisamente, el dolor, el miedo, el desprecio, el rechazo, el bloqueo y la no aceptación de la muerte como proceso necesario para que resurja la vida. También algunos de los estados comunes en los cuerpos femeninos que menstrúan es la tristeza o la nostalgia.

Beauvoir añade: "El matrimonio conserva hoy gran parte de esa figura tradicional. Y, en primer lugar, se impone mucho más imperiosamente a la joven que al joven. Todavía hay importantes capas sociales en las cuales no se le ofrece ninguna otra perspectiva". (De Beauvoir, 2011: 507)



Pierre Bourdieu aborda el análisis de la división sexual, apuesta por la historización de la relación entre los sexos como elemento clave para entender la dominación masculina y sus efectos, y matiza en su libro la dominación masculina:

*En un universo donde, el orden de la sexualidad no está formado como tal y donde las diferencias sexuales permanecen inmersas en el conjunto de las oposiciones que organizan todo el cosmos, los comportamientos y los actos sexuales están sobrecargados de determinaciones antropológicas y cosmológicas. (Bourdieu, 2000:19)*

*El sistema mítico ritual desempeña aquí un papel equivalente al que incumbe al orden jurídico en las sociedades diferenciadas: en la medida en que los principios de visión y de división que proponen están objetivamente ajustados a las divisiones preexistentes, consagra el orden establecido, llevándolo a la existencia conocida y reconocida, oficial. La división entre los sexos parece estar «en el orden de las cosas», como se dice a veces para referirse a lo que es normal y natural, hasta el punto de ser inevitable. Se presenta a un tiempo, en su estado objetivo, tanto en las cosas (en la casa, por ejemplo, con todas sus partes «sexuadas»), como en el mundo social y, en estado incorporado, en los cuerpos y en los hábitos de sus agentes, que funcionan como sistemas de esquemas de percepciones, tanto de pensamiento como de acción. (Ibid, 20-21).*

Sobre el sistema de dominación de género y la violencia simbólica, Bourdieu dice:

*Siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo la violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento. (Ibid, 2000:12)*

*La violencia simbólica no funciona gracias a las conciencias engañadas que bastaría iluminar, sino en unas inclinaciones modeladas por la estructura de dominación que las producen. (Ibid, 58)*

El objetivo primordial de Bourdieu es “poner en cuestión la permanencia o cambio del orden sexual” en las sociedades humanas. La dominación no es sólo externa, sino interna y por esa lógica utilizada por Bourdieu, es imposible de vencer por medio de la conciencia y de la voluntad. Aun cuando existan o se conquisten libertades formales como en Occidente, no es igual por todas las mujeres en otras partes del mundo.

En nuestra sociedad, nos encontramos con un sistema político, cultural y de organización social que consolida a los medios de información como instituciones socio-políticas, ya que emiten material simbólico enmascarado en contenidos aparentemente inofensivos.

Judith Butler cuando habla sobre los límites materiales y discursivos del “sexo” afirma:

*(...) la movilización de las categorías de sexo dentro del discurso político se caracterizará, de algún modo, por las inestabilidades mismas que tales categorías efectivamente producen y rechazan. Aunque los discursos políticos que movilizan las categorías de identidad tienden a cultivar las identificaciones en favor de un objetivo político, puede ocurrir que la persistencia de la desidentificación sea igualmente esencial para la rearticulación de la competencia democrática. (Butler, 2002: 21)*

Mary Douglas habla sobre el cuerpo humano como una imagen de la sociedad:

*El cuerpo, en cuanto modo de expresión, está limitado por el control que sobre él ejerce el sistema social (...) el cuerpo humano es imagen de la sociedad y, por lo tanto, no puede haber un modo natural de considerar el cuerpo que no implique al mismo tiempo una dimensión social. (...) El control corporal constituye una expresión del control social. (Douglas, 1988: 94)*

Utilizando su propia imagen y basándose en su experiencia, Sarah Maple (1985) de origen británico (padre británico cristiano y de madre iraní musulmana), como mujer musulmana, afronta los muchos tabúes de la sociedad, elevando a aquellos previamente oprimidos, y dando voz a los que ya hace mucho fueron silenciados. Critica con su arte la interpretación de la religión musulmana. Su obra toca varios temas como la maternidad, el ciclo menstrual, la belleza, el género, y el feminismo poniendo énfasis en cambiar ideas arraigadas acerca de lo que es ser mujer.

La artista americana Cindy Sherman (1954) también se ha basado en su propia imagen para crear una obra fascinante, en *History Portraits* vuelve al autorretrato, pero esta vez en color y recreando pinturas renacentistas y barrocas, representando personajes femeninos y masculinos, o personajes mediáticos del momento. Su intención es desmitificar las personalidades que la sociedad se empeña en ensalzar, ya sea en forma de obras maestras o de estrellas de televisión. Es un trabajo irónico y crítico que continuamente dispara y vuelve a disparar sobre la identidad.



Figura 2.2.14 Sarah Maple.  
*Haram*. 2007

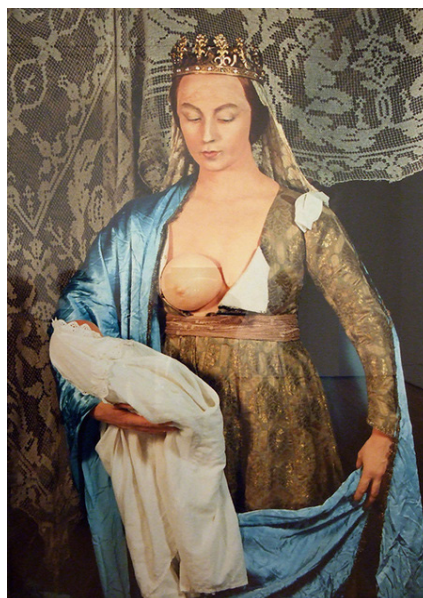


Figura 2.2.15 Cindy Sherman.  
*Untitled 216*. 1989

Al principio de su libro *Orden fálico*, Juan Vicente Aliaga habla del problema y las diferencias entre el mundo masculino y femenino.

*Los defensores de la irreconciliable diferencia entre el orbe masculino y el femenino han elaborado dos grandes bloques en el que acoplan a todo el conjunto de niños y niñas, en una demarcación que hace caso omiso en realidad de la diversidad de cada sujeto respecto de otro, más allá del sexo en que haya sido clasificado. El esencialismo y el binarismo subyacentes a esta forma de razonar dicen sustentarse en diferencias anatómicas, biológicas, reproductivas y en ciertas capacidades cognitivas y conductuales. Y sobre el mundo de comunicación (que constituye una idea global) opina “No puede orillarse en una sociedad ultramediática el impacto de los medios de comunicación (sobre todo de la televisión) en la configuración de normas de género. (...) [Pues] determinadas apreciaciones delatan una concepción del mundo que pivota en torno al determinismo genético, al que se añaden también influencias y contaminación social. (Aliaga, 2007: 8)*

El escritor John Berger afirma en *Modos de ver*, específicamente en su ensayo dedicado a la mujer en el arte:

*El modo esencial de ver a las mujeres no ha cambiado. Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea completamente distinto a lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador “ideal” es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle. Los hombres miran a las mujeres y ellas se limitan a mirarse a sí mismas. (Berger, 2016: 74)*

Los valores y conceptos en esta lógica negativa sobre lo femenino para supeditarlos a lo masculino, han calado en profundidad durante muchas generaciones por medio de la coacción, estructurando nuestros imaginarios colectivos y familiares hasta el punto de formar parte de nuestra subjetividad, sin que haya sido imprescindible el consentimiento consciente o voluntario por nuestra parte.

Un ejemplo de uso de un símbolo político pero que está convertido también en un símbolo contra el machismo es la obra la *Keffieh* (el pañuelo palestino) de Mona Hatoum (1992), artista de raíces palestinas.

La *Keffieh* de Hatoum es una kuffiya especial, que está hecha de su propio cabello bordado sobre algodón. Esta idea surgió de la frase común “estaba tan enfadada, a punto de tirarme de los pelos” y nos ubica en una trama compleja en que las tradicionales variables sociales de género y etnia se ven atravesadas por el poder del colonialismo y el patriarcado. Luego el acto de bordar, tiene un poder de protesta silenciosa; el cabello femenino, que podríamos designar como uno de los símbolos por excelencia de la feminidad, muchas veces tapado por las religiones, se despliega dejando pequeños espacios de respiración, de blanco. Aquí, es la mujer la que se mete y sale del algodón, quizá acomodándose a los patrones del diseño militante, porque no elude su ejercicio de resistencia en el que la propia feminidad se ve integrada dentro de la nación, pero también, saliendo rizomáticamente de la tela, se anuncia un desplazamiento de la supuesta coincidencia entre cuerpo y nación. (Artnews. 2015)



Figura 2.2.16 Mona Hatoum. *keffieh*. 1993-1999

Tal orden fálico conlleva, intrínsecamente, la ocultación del sexo femenino en todas las áreas de la vida occidental. Aliaga en su libro *orden fálico* analiza el tema de la violencia de género y como dice el *orden masculino*:

*La violencia de género es algo estructural y transversal al orden social y afecta todas las clases sociales, culturas, países, y aunque sus manifestaciones más aviesas sean los malos tratos y el crimen, no puede orillarse la extensa red de normas de género que sirven de caldo de cultivo y de naturalización de la violencia física y psíquica. (Aliaga 2007:27)*

*La pujanza del orden masculino se percibe en el hecho de que no requiere justificación. La visión androcéntrica se impone como si fuera nuestra y no necesita enunciar en la distribución escrita de las actividades según el sexo, en el disímil lugar simbólico con que son tratadas la masculinidad y la feminidad. También en la estructuración del espacio. El público reservado a los hombres y el privado (la casa) a la mujer. (...) Aún en tiempos actuales existen separaciones especiales según el sexo. (Ibid,19)*

## 2.3 Cómo hacer cosas con símbolos

En su libro, *Cómo hacer cosas con palabras*, John Austin conecta las ideas de palabra, imagen y creación.

*Íbamos a considerar, se recordará, algunos casos y sentidos (¡sólo algunos, Dios nos asista!) en los que decir algo es hacer algo; o en los que porque decimos algo o al decir algo hacemos algo. Este tópico constituye un desarrollo —hay muchos otros— dentro del reciente movimiento que cues-*

*tiona una vetusta suposición filosófica: la suposición de que decir algo, al menos en todos los casos dignos de ser considerados, esto es, en todos los casos considerados, es siempre enunciar algo, y nada más que eso. No hay duda de que esta suposición es inconsciente y errónea, pero al parecer es completamente natural en filosofía. Debemos aprender a correr antes de poder caminar. Si nunca cometiéramos errores, ¿cómo podríamos corregirlos? (Austin, 1971: 57)*



Figura 2.3.1 Joseph Beuys. *Cómo explicar imágenes a una liebre muerta*. 1965

“Una liebre puede comprender mucho más que un hombre con su  
obstinado racionalismo.”

J. Beuys

### 2.3.1 El “hogar” de los símbolos e imágenes en el cine

*Como los organismos, pueden moverse de un ambiente mediático a otro, de modo que una imagen verbal puede renacer en una pintura o una fotografía, y una imagen esculpida puede ser ofrecida en el cine o en la realidad virtual». Porque, como todo ser vivo, continúa Mitchell, «las imágenes necesitan un lugar para vivir, y esto es lo que les proporciona el médium. (Mitchell, 2005: 216)*

*La visión es tan importante como el lenguaje a la hora de mediar las relaciones sociales, y no es reductible al lenguaje, al “signo” o al discurso. Las imágenes (pictures) quieren iguales derechos que el lenguaje, no ser convertidas en lenguaje. No quieren ni ser reducidas a una “historia de las imágenes” ni ser elevadas a una “historia del arte”, sino ser vistas como complejos individuales ocupando múltiples posiciones e identidades. (Ibid, 47)*

Los símbolos en el cine son, principalmente, imágenes, y sus interpretaciones son un proceso personal y mental, en donde un objeto viene a representar otro. Un símbolo puede representar muchas cosas dependiendo del contexto en la que este se perciba, pero también existen los símbolos de naturaleza, sin contexto cultural, de religión o social, donde el público los puede interpretar. El cine siempre usa variados símbolos para enfatizar o enviar un mensaje concreto. (Martin, 2005). En este caso me gustaría usar la palabra “hogar” pero no en su literal significado, sino más bien como una idea general de significado de espacio personal.

Sobre las imágenes y signos del cine, Deleuze en su libro *La imagen-tiempo Estudios sobre cine* dice que existe un lenguaje gestual, musical... La semiología del cine será la disciplina que aplica a las imágenes modelos de lenguaje, sobre todo sintagmáticos, que constituirían uno de sus “códigos” principales. Sigue diciendo que la narración no es más que una secuen-



cia de las propias imágenes aparentes y de sus combinaciones directas, nunca un dato. (...) es una consecuencia de las propias imágenes aparentes, de las imágenes sensibles en sí mismas. (Deleuze, 1986)

Y sigue con este tema diciendo que:

*La fuente de la dificultad está en la asimilación de la imagen cinematográfica a un enunciado. Ello hace que este enunciado narrativo proceda necesariamente por semejanza o analogía, y, puesto que opera con signos, estos son “signos analógicos”. La semiología necesita, pues, una doble transformación: por un lado, la reducción de la imagen a un signo analógico perteneciente a un enunciado; por el otro, la codificación de estos signos para descubrir la estructura de lenguaje (no analógica) subyacente a la estructura “digital” o digitalizada del enunciado. (Deleuze, 1986: 45-46)*

Estos códigos son socioculturales, así que, los encuentros analógicos, en cada dominio, remiten a códigos específicos que ya no determinan la semejanza sino la estructura interna.

Tarkovski estaba en contra de los símbolos. Prefería hablar sobre imágenes que contienen la verdad de lo real más que de símbolos. Tarkovski habla mucho sobre la paradoja de una imagen cinematográfica cargada de significado simbólico en oposición a una imagen “verdadera”, es decir, la verdad genera un significado infinito, así que ¿por qué imponer su propio simbolismo en un sistema cinematográfico cuando sólo podría observar “lo que es?”.



Figura 2.3.2 Fotograma de la película *Stalker*, 1979 de Andrei Tarkovski

En su libro, *Esculpir en el tiempo* dice:

*La imagen es algo que no se puede reconocer y mucho menos estructurar. Se basa en el mismo mundo material que a la vez expresa. Y si éste es un mundo misterioso, también la imagen de él será misteriosa. La imagen es una ecuación determinada que expresa la relación recíproca entre la verdad y nuestra conciencia, limitada al espacio euclídeo. Independientemente de que no podamos percibir el universo en su totalidad, la imagen es capaz de expresar esa totalidad.*

*Una imagen es... una impresión de la verdad a la que podemos dirigir nuestra mirada desde nuestros ciegos ojos. (Tarkovski, 2002: 128)*

Sobre el símbolo, Tarkovski cita al poeta y teórico del simbolismo de orientación metafísica, Viatcheslav Ivanov (1866-1949) y relaciona en su caso el símbolo de Viatcheslav con la imagen:

*El símbolo solo es verdadero como tal cuando en su significado es inagotable y limitado, cuando en su lenguaje secreto (hierático y mágico) expresa alusiones y sugerencias de algo inefable que no se puede expresar con palabras. Tiene muchas caras, muchos significados y en su última profundidad es siempre oscuro. Tiene configuración orgánica como el cristal. Se asemeja incluso a una mónada y así se diferencia de la alegoría, de la parábola o de la comparación, complejos y con varios niveles. Los símbolos son incomedibles, no se pueden reproducir con palabras. (Tarkovski, 2002: 129)*



Una imagen cerrada, por cierto, es fiel cuando hay en ella elementos que expresen la verdad de la vida, haciéndola así tan única e irrepetible como la propia vida en sus fenómenos más insignificantes.

Tarkovski prefería expresarse metafóricamente, no simbólicamente. Según él, un símbolo contiene dentro de sí un significado definido, cierta fórmula intelectual, mientras que la metáfora es una imagen que tiene características distintivas que el mundo representa: una imagen a diferencia de un símbolo tiene un significado indefinido: no se puede hablar del mundo infinito aplicando herramientas definidas y finitas.

El libro de Gianvito *Entrevistas de Andrei Tarkovski* se menciona recoge una conferencia de 1981 en el Teatro Nacional de Cine:

*Hay algunos artistas que atribuyen significado simbólico a sus imágenes, pero eso no es posible para mí. Los poetas zen tienen una buena manera de tratar esto: trabajan para eliminar cualquier posibilidad de interpretación, y en el proceso surge un paralelo entre el mundo real y lo que el artista crea en su obra. (Gianvito 2006: 64)*



Figura 2.3.3 Fotogramas de la película *El espejo*, 1975 de Andrei Tarkovski

Sin embargo, Tarkovski ha dicho también que hay significado simbólico detrás de ciertos objetos en sus películas, en el libro de Vida T. Johnson *En Las películas de Andrei Tarkovski: Una fuga visual*, la autora escribe cómo el director discute las cosas que utiliza con frecuencia en sus películas la lluvia, la nieve y el agua y explica que son “un símbolo de fe”, sin embargo, ella señala que en efecto él es reacio a añadir cualquier tipo de significado o simbolismo a sus imágenes.

Tarkovski tenía una gran admiración por el director de cine georgiano, de raíces armenias Sergei Parajanov, que era también su amigo. Para Paradjanov, el cine tiene un lenguaje ritual, es un tipo de soledad ceremonial. Su lenguaje era poesía cinematográfica pura, llena de objetos y símbolos.



Figura 2.3.4 Fotograma de la película *Sayat Nova*, 1968 de Sergei Parajanov

La gran película *Sayat Nova* o *El color de la granada*, sobre el poeta armenio del siglo XVIII Sayat Nova, rodada por Sergei Parajanov (1967-1968), es un ejemplo de su lenguaje poético cinematográfico. James Steffen en su libro *The Cinema of Sergei Parajanov* apunta como se concibe la película en términos poéticos, con Parajanov empleando “símbolos, metáforas, repeticiones y rima como herramientas básicas de su arte”. (Steffen, 2014)

En la revista de cine *Caimán* - Cuadernos de cine, el crítico Jaime Pena señala:

*Efectivamente, Parajanov desprecia el realismo y más aún el relato biográfico cronológico. Como propone desde el mismo rótulo inicial, su retrato de Sayat Nova se sustenta sobre “el simbolismo y las alegorías propias de los poetas-trovadores de la Armenia medieval”. (...) En este itinerario, lo dionisiaco (las granadas, las uvas) deja paso al misticismo; o, lo que es lo mismo, las pasiones derivan en los tormentos del poeta y en un universo onírico que se expresa a través de tableaux vivants y rudimentarios efectos especiales de stop-motion. (Pena, 2016)*



Figura 2.3.5 Fotogramas de la película *Sayat Nova*, 1968 de Sergei Parajanov

Paradjanov usa mucho el folklore, y también el objeto religioso como objeto espiritual donde la imagen sigue el camino de la alegoría. Usa una lectura simbólica de todos los objetos presentes. El objeto se sustrae a las relaciones de funcionalidad que normalmente lo supeditan al sujeto, convirtiéndolo en metáfora o símbolo de los sentimientos del protagonista o ilustración de algún aspecto de su personalidad.

### 2.3.2 El simbolismo como “hogar” en el arte contemporáneo

El arte contemporáneo parece basado en la determinación del uso que se haga del cuerpo, de los objetos, y de las acciones y las manifestaciones del arte de acción.

Estos tipos de actos y acciones “abiertos”, tienen un objetivo de transmitir mensajes usando un lenguaje simbólico o un lenguaje de los signos. El cuerpo del “performer” interviene como elemento o como objeto en sí mismo.

La utilización de objetos simbólicos en la performance como metáfora se expresa en una manera más directa y fuerte con el espectador. Así que, esos objetos no sólo están en contacto con el cuerpo, sino los incorpora como mediadores de comunicación, de conocimiento y de incorporación de experiencias, experiencias (para ambos, el artista y los espectadores) multidisciplinarias, activas y fuertes.

Con los objetos, símbolos o imágenes se construye un nuevo concepto para el “hogar”. Aquello que nos remite a la seguridad y el acogimiento, se convierte en un espacio ambiguo, un no-lugar, en el que el espectador se siente extraño, incómodo e, incluso, violentado. Asimismo, tiene un marcado aspecto socio político con el que se plasman temas recurrentes como el desplazamiento y la destrucción de la idea tradicional que se tiene del “hogar”.

La manifestación artística, conocida como Happening, empezó en los años cincuenta ca-

racterizada por la participación de los espectadores y su carácter espontáneo y efímero que criticaba a la sociedad en todo el mundo (es un tipo de participación colectiva). Los happenings integran el conjunto del llamado “performance art”. La historia del “performance art” empieza a principios del siglo XX, con acciones en vivo de artistas de movimientos vanguardistas. Uno de los más grandes movimientos fue el grupo Fluxus que unía el arte con la vida, no había separación, así que para ellos cada ser humano era un artista. Fluxus llevó la acción política, atendiendo a ética y no a la estética, a sus manifestaciones alternativas (happenings) tenían siempre un aspecto político-social.

La palabra performance (arte en vivo) que comenzó a ser utilizada especialmente para definir ciertas manifestaciones artísticas a finales de los años sesenta y setenta. Está relacionado arte conceptual, el dadaísmo, surrealismo, los happenings, al movimiento artístico fluxus y Body Art. Pero en los años noventa había una referencia muy importante. (Goldberg, 2004)

El performance o happening, por primera vez se enfrenta en primer plano a temáticas importantes, como el sexo, la raza, el género, la religión o la política. El objetivo principal es producir un arte de fuerte impacto comunicativo que fuera capaz de vencer las tradicionales barreras entre el arte y la vida, por eso existen muchas figuras femeninas vinculadas al género del performance y video-performance.

Otro tipo de performance fueron las acciones feministas que cuestionan el valor que se le da a la diferencia de sexo, critican las convenciones e instituciones que discriminan la vida pública y privada de la mujer como la violencia contra el género. La mayoría de estas performances interpretan el desnudo como rechazo explícito de las ideas tradicionales, que descartaban la sexualidad femenina, así que sus cuerpos literalmente se convierten en parte de la obra de arte, compartiendo su intimidad con el público. (Aliaga, 2007)



Figura 2.3.6 Yoko Ono. *cut piece*. 1966



Figura 2.3.7 VALIE EXPORT. *Doggness* 1968

Un ejemplo de este tipo de acción fue la artista Yoko Ono (1933) que vivió entre Japón y los Estados Unidos, esta mezcla cultural le permitió desarrollar una práctica artística que combinaba el propio bagaje cultural y religioso oriental junto con propuestas filosóficas de Occidente. En su *Cut piece*, sentada en postura femenina japonesa, invitaba a los espectadores que cortaran un trozo de su vestido. Ono ofreció así un encuentro íntimo con su persona, en donde el público podía experimentar la sensación de angustia y dolor que, de manera callada, surgía de la acción de cortar la ropa. (Goldberg, 2004)

Esta performance llamó la atención sobre el rol secundario y subordinado de las mujeres. Yoko Ono contaba esta experiencia:

*La gente siguió cortando las partes de mí que no les gustaban hasta que terminó por no quedar*



*de mí más que la piedra que estaba en mí, pero esto no les pareció bastante y quisieron saber cómo era la piedra por dentro.* (Ono, 2001: 28)

De la misma importancia, pero en Europa, fue la artista austriaca VALIE EXPORT (1940) desde la presentación de la identidad, personal, femenina, social y el tema de género. Ella usaba el lenguaje del cuerpo de mujer dentro de un espacio teórico (masculino) hostil, creó una nueva óptica femenina, o mejor dicho feminista, que implicaba una relación diferente con el espacio y el tiempo.

EXPORT, como las otras artistas mencionadas en esta aportación, es multidisciplinaria y abarca distintos medios y técnicas de trabajo artístico. EXPORT, como dice Aliaga en su libro *Orden fálico*, “en unos tiempos en que se empezaba a configurar la idea de que lo personal revestía un sello político, es importante tener en cuenta la palabra de la artista”. (Aliaga, 2007: 236)

Su trabajo es siempre provocativo, en una de sus muchas acciones del *Archivo de la condición canina*, acompañó a su compañero, Peter Weibel, con una correa, llevándolo por las calles de Viena, causando incomodidad y confusión a los transeúntes. Esta acción tuvo como objetivo revelar la relación entre los sexos como un juego de poder al llevar la liberación de la mujer al otro extremo de la opresión masculina.

La artista serbia Marina Abramovich, (1946), sin duda, una de las más potentes artistas de nuestra época, influenciada por las figuras mencionadas anteriormente, igualmente usa su cuerpo, sin límites, como objeto principal en sus acciones públicas (performances). Usa siempre la provocación, además simbolismo ritual en sus proyectos.

Un ejemplo de utilización de los símbolos y mitos se pueden ver en la performance de Marina Abramovich en la apertura teatral de su obra poética y biográfica *The Biography Remix*. En su artículo *El cuerpo: instrumento del lenguaje de Marina Abramovic* (en *Huellas*) la profesora Viridiana Hassan explica que la obra de Abramovic tiene que ver con la exposición y los límites del cuerpo, y su lectura solo puede realizarse desde una posición de género, pues lo que presenta es su cuerpo de mujer disciplinado y su necesidad de escapar a esa disciplina para lograr la libertad. Todos sus performances dan cuenta de que, a través del arte, y con el cuerpo como instrumento, se pueden deconstruir arquetipos y provocar denuncias sobre lo



Figura 2.3.8 Marina Abramovich. La escena de apertura de *The Biography Remix*. 2004

Concretamente sobre la diosa de las serpientes opina que,

*Marina reescribe nuevamente el discurso mítico con sus senos desnudos; la posición de brazos extendidos es similar a la posición extendida del Jesucristo de la tradición cristiana, y los pitones representan el símbolo de la serpiente utilizado memoriosamente para evidenciar la maldad femenina en la denotación cristiana de la mujer.*

Esta obra guarda evidente relación con las figuras de fayenza del palacio de Cnosos, que representan a la Diosa Madre, y que aparecen, al igual que Abramovic, con serpientes en sus manos y con sus pechos desnudos. Estas figuras representan a una diosa madre de la religión minoica. (Hassan, 2015: 46-47)



Figura 2.3.9 Marina Abramovich.  
*Balkan Baroque*. 1997

En la obra *Balkan Baroque* (1997), en la Bienal de Venecia, ampliando la temática de los esqueletos humanos ensayada ya en *Cleaning the Mirror* (1995), Abramovich reactualizaba la putrefacción del horror bélico en la Guerra de los Balcanes a través de una instalación de video en la que, además de aparecer sus propios padres proyectados en las paredes, ella misma se situaba en medio del espacio, llevando ropa blanca, lavando una montaña de 1.500 huesos frescos de ternera, manchados de sangre, mientras cantaba canciones tradicionales de su niñez. La dramatización consagraba sin duda el fuerte barroquismo conceptual de su escenografía, pero lo hacía de una manera de ritual de purificación religioso con una carga política. (Goldberg, 2004)



Figura 2.3.10 Mona Hatoum. *still*. 1985



Figura 2.3.11 Mona Hatoum.  
*The Negotiating Table*. 1983

Desde Oriente Medio, Mona Hatoum (1952) artista de raíces palestinas cuya familia fue obligada abandonar Palestina en 1948 y refugiarse en Líbano, fue traumatizada otra vez con la experiencia del exilio en 1975 por la guerra civil libanesa. El desplazamiento y la destrucción de la idea tradicional que tenemos del “hogar”, cargada con un denso contenido político que se ve siempre en todos sus trabajos.

El “hogar”, en las obras de Hatoum, ya no puede proporcionarnos esa sensación de sosiego y refugio con el que antes lo asociábamos. Las alteraciones introducidas por la artista rompen constantemente esas expectativas. Ya sólo nos queda un espacio inquietante en el que pensar una nueva definición de “hogar”. (Performanclogía, 2007)



En los ochenta realizó una serie de videos en barrios de Inglaterra ocupados por minorías marginales, donde se pone de manifiesto su azaroso día a día. Siempre cuestionando el concepto tradicional de hogar, visto desde la perspectiva de un desplazado.

*Road Works, Still*, una de las acciones más logradas de Mona, se desarrolla en las calles de Brixton, un barrio obrero y en su mayoría habitado por gente de color, que la artista recorre descalza amarrado a sus tobillos un par de botas industriales pesadas que contrastan con la fragilidad y delicadeza de sus pies.

Cuando Israel invadió Líbano en 1982, Hatoum tuvo que “responder” a esa masacre con su performance titulada *Mesa de Negociación*. La artista, sobre una mesa, en una sala oscura con una lámpara sobre su cuerpo, se tapaba los ojos con una venda y después era envuelta en film transparente y cubierta de vísceras sangrantes de animales. Pero las víctimas no son tema de negociación, las sillas que había alrededor de la mesa estaban vacías.



Figura 2.3.12 Shirin Neshat. De la serie *Women of Allah*. 1994

La artista iraní, Shirin Neshat (1957), afincada en Estados Unidos, enfoca su práctica en la política, el tratamiento y condición de la mujer en las sociedades islámicas y la pérdida de los derechos humanos y la libertad de las mujeres en Irán. Sobre su “hogar” responde:

*Mi focalización sobre Irán no parte de un interés por estudiar la cultura sociológica o política sino de una necesidad personal de reconciliación. Como iraní separada de su país y familia a una edad temprana la pregunta irresuelta sobre “el hogar” se ha convertido en una obsesión. Si el espectador no tiene en mente esta perspectiva mi obra pierde significado. A menudo la gente, erróneamente, me ve como portavoz de la sociedad iraní y la cultura islámica en general. Es una responsabilidad que me sobrepasa. Mi obra es el producto de quien soy y refleja el punto de vista de una artista que vive en la distancia, entre dos culturas.* (Neshat, citado en Martin, 2005)

*Women of Allah*, la serie de fotografías que realizó tras conocer de primera mano su “nuevo” Irán, muestra imágenes de una violencia explícita, con mujeres que enarbolan armas. Más adelante, con la realización de sus vídeos, su postura se vuelve más sutil, con argumentos que se sitúan en contextos más abstractos y decididamente más poéticos.

En *Women of Allah* se produce una gran tensión entre la espiritualidad y lo político, las armas son aquí un instrumento clave. En *Turbulent*, la tensión se genera a partir de los gritos guturales de la intérprete femenina en oposición a la voz modulada y precisa del hombre.

En la pieza *Turbulent*, Neshat utiliza una serie de voces reverberantes que envuelven al espectador y atraviesan sus oídos hasta penetrar en su interior provocando un sentimiento de angustia o ansiedad:

*Me he dado cuenta de que el uso de una música y coreografía interesantes me ayudan a neutralizar el aspecto político de la obra, y deja espacio a las intenciones emocionales de estos conceptos. Lo que me gustaría que sintiera al final el público de mis películas es la humanidad que hay detrás*

de estas personas-rostros. Intento hacer una obra que provoque al espectador intelectual, política, visual y emocionalmente. (Neshat, citado en Martin, 2005)

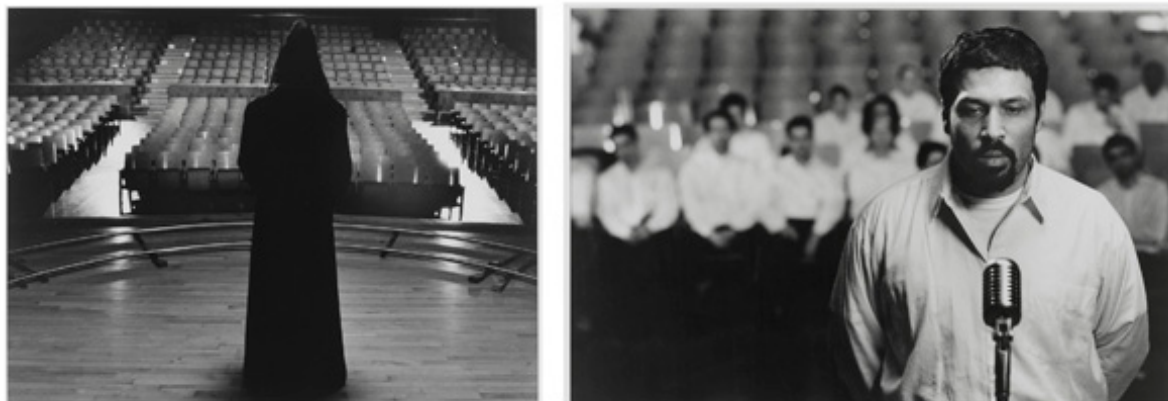


Figura 2.3.13 Shirin Neshat. *Turbulent*. 1998

En *Women of Allah* se produce una gran tensión entre la espiritualidad y lo político, las armas son aquí un instrumento clave. En *Turbulent*, la tensión se genera a partir de los gritos guturales de la intérprete femenina en oposición a la voz modulada y precisa del hombre.

En la pieza *Turbulent*, Neshat utiliza una serie de voces reverberantes que envuelven al espectador y atraviesan sus oídos hasta penetrar en su interior provocando un sentimiento de angustia o ansiedad:

*Me he dado cuenta de que el uso de una música y coreografía interesantes me ayudan a neutralizar el aspecto político de la obra, y deja espacio a las intenciones emocionales de estos conceptos. Lo que me gustaría que sintiera al final el público de mis películas es la humanidad que hay detrás de estas personas-rostros. Intento hacer una obra que provoque al espectador intelectual, política, visual y emocionalmente. (Neshat, citado en Martin, 2005)*

Se trata de una pieza audiovisual presentada a través de dos pantallas enfrentadas. En la primera, el mundo de los hombres que disfruta la música. La artista nos muestra a un hombre, que mira a la cámara mientras canta de una manera precisa y modulada un poema de amor del escritor persa Rumi. Se encuentra ante un teatro cuyo público es exclusivamente masculino. Un público que aplaude cuando el cantante culmina su interpretación. En la pantalla opuesta, el mundo de las mujeres, la artista nos muestra ahora a una mujer de espaldas a la cámara y vestida con un chador negro. Ella está sola. No hay nadie en el auditorio. En cuanto el hombre acaba su actuación la mujer comienza a emitir una serie de sonidos reverberantes que ascienden su intensidad y ritmo. Sus cantos no contienen palabras. Sus cantos expresan el profundo dolor de sus sentimientos. Cuando acaba su interpretación nadie le aplaude, todo se torna oscuridad. Un video que expresa el silencio cuando se obliga a las mujeres a callar.







## CONCLUSIONES



## CONCLUSIONES

“Tenemos arte para no morir de la verdad.”

Nietzsche

El objetivo de este trabajo es resumir lo que sabemos tanto sobre el presente, como sobre el origen de las culturas materiales simbólicas. Igualmente, se pretende explorar como se utilizan los símbolos en las obras de arte, y explorar el efecto que estas tienen sobre las personas cuando cambiamos sus códigos. La presente investigación tiene como finalidad estudiar los aspectos cognitivos del simbolismo intercultural, de la función simbólica de la mente humana, desde un enfoque artístico, como un camino personal de búsqueda, examinando y analizando los contenidos a partir de la propia praxis artística, con sus dudas y aciertos, y con el uso de procesos experimentales donde priman las pruebas procesuales, consistentes, como en el método científico.

El pensamiento simbólico y su significado no es algo extraño en nuestra sociedad, de hecho, tendemos a crear una cultura material simbólica que se integra socialmente. Es a través de la existencia de estos símbolos cuando los humanos somos capaces de condicionar tanto nuestras propias acciones y elecciones, como las de otros.

Se puede decir que el artista visual debe haber sentido para convertirse en un maestro de su arte. Una forma importante en la que los artistas usando símbolos dan sentido al arte para comunicar información compleja que permita el desarrollo del pensamiento abstracto, la conciencia y la reflexividad autoconsciente.

El acto fundamental de la transformación simbólica nos ayuda a interactuar con nuestro entorno, comprender y construir significados. Los símbolos son un lenguaje universal que se generan desde el inconsciente como expresión espontánea de algún poder interior profundo. Los artistas usan símbolos para representar conceptos e ideas que están más allá del alcance de la comprensión humana básica.

Las obras simbólicas pueden representar ideas de un grupo, los símbolos pueden ser combinados, modificados y cambiados para transmitir y comunicar el significado a un nivel individual. Los artistas utilizan los símbolos como un lenguaje profundamente significativo y personal con el que comunicarse y conectarse con el mundo.

Los símbolos y signos transmiten un tipo de información y se asocian e interpretan según la cultura de cada persona. Eso se expresa en el mundo del arte y del lenguaje (en el cine, la fotografía, la pintura y más). La diferencia entre el signo y el símbolo es que el signo se asocia a una experiencia, mientras el símbolo es el resultado de una convención social.

Sobre los símbolos y el cuerpo humano, Turner, analiza desde el punto de vista antropológico este tema y afirma que: “Los símbolos basados en el cuerpo humano son usados para expresar diferentes experiencias sociales, los símbolos dominantes”. (Turner, 1980: 55)

Como la mayoría de los antropólogos Turner también plantea una formulación del simbolismo dentro del proceso ritual, plantea un método sistemático del estudio del simbolismo basado en la antropología cultural, el método estructuralista y la dinámica social.

Si enfocamos esta investigación sobre el cuerpo femenino, como símbolo u objeto, produciremos una información social, cultural y política. Es un “instrumento” fuerte que traslada también emociones y material de pensamiento. Igualmente, temas como la identidad, la violencia o el abuso, se pueden transmitir desde la imagen femenina para provocar y expresar crítica. El arte contemporáneo refleja los problemas y el pensamiento de nuestra época actual, y por esto las mujeres artistas tienen mucho que aportar a la sociedad desde sus perspectivas.

Para cada sociedad el cuerpo humano es símbolo de su propia estructura; obrar sobre el cuerpo mediante los rituales es siempre un medio, de alguna manera mágico, de obrar sobre

la sociedad. También, la manera de representar el cuerpo en el arte es un reflejo de la estructura social. (Salinas, 1994)

Como conclusión, o mejor dicho como un estímulo, las palabras del antropólogo egipcio Talal Asad sobre el conflicto religioso, social y político que vivimos hoy en día resultan muy potentes. Él escribe en su libro *Formations of the Secular: Christianity, Islam, Modernity*, que, el concepto de lo secular no puede prescindir de la idea de la religión. Por religión, entendemos también tradiciones y culturas; por lo tanto, la secularidad y la religión, que son ambiguas, no pueden separarse, pero los elementos de cada uno pueden y deben intercambiarse. Cuando se habla de los derechos humanos, se menciona el abuso del poder político en el Estado de poder (junto a sus aliados) y su valor de oxímoron, eventualmente sirviendo a los intereses de los Estados. (Asad, 2003)



Figura 1. Sara Rahbar. *You are safe here with me*. 2008





## **FUENTES DOCUMENTALES**

## FUENTES DOCUMENTALES

### Fuentes principales

- Agamben, G., (1998), *Homo Sacer Sovereign Power and Bare Life*. Stanford California. Stanford University Press.
- Agamben, G., (2005) *State of exception*. Chicago & London The University of Chicago Press.
- Aliaga, J., (2007): *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid. Akal.
- Augé, M., (1996) *El sentido de los otros*. Barcelona. Paidós.
- Austin, J., (1971) *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, PAIDOS
- Bejamin, W., (2012) *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid, Casimiro.
- Berger, J., (2016) *Modos de ver*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Bourdieu, P., (2000) *La dominación masculina*. Barcelona. Anagrama.
- Butler, J., (2002): *Cuerpos que importan, Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires. Paidós.
- Butler, J., (2007) *El género en disputa. La subversión de la identidad*. Barcelona. Paidós Ibérica.
- Cirlot, J., (2014) *Diccionario de Símbolo*. Madrid. Siruela.
- Cliford, G., (1992) *La interpretación de las culturas*. Barcelona. Gedisa
- Chevalier, J., Gheerbrant, A., (1986) *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona. Herder.
- De Beauvoir, S., (2011) *The Second Sex*. New York. Vintage Books.
- Duque, F., (2001) *Arte Público y Espacio Político*. Madrid. Akal.
- Eliade, M., (1981) *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama/punto omega.
- Eliade, M., (1992) *Imágenes y Símbolos*. Madrid. Taurus.
- Eliade, M., (1974) *Tratado de la historia de las religiones*. Madrid. Cristianidad.
- Edelman, M., (1964) *The Symbolic Uses of Politics*. Urbana, University of Illinois Press.
- Ferrater-Mora Diccionario de filosofía (1962) tom II. Buenos Aires. L – Zeditorial Sudamericana.
- Foucault, M., (1981) *Esto no es una pipa*. Barcelona. Anagrama.
- Gadamer, H., (1991) *La actualidad de lo bello*, Barcelona. Paidós.
- Goldberg, R., (2004) *Performance live art since the 60s*. London. T hams&Hudson.
- Lévi-Strauss, C., (1995) *Antropología estructural*. Buenos Aires. Paidos.
- Schmitt C., (1985) *Political Theology, four chapters on the concept of sovereignty*. Cambridge Massachusetts and London. The MIT Press.
- Tarkovski A., (2002) *Esculpir en el tiempo*. Madrid. Rialp S.A.

### Fuentes secundarias

- Agamben, G., y Badiou A., y D. Bensaid (2010) *Democracia, ¿en qué Estado?*. Buenos Aires. Prometeo Libros.
- Asad, T., (2003) *Formations of the Secular: Christianity, Islam, Modernity*. Stanford California.



Stanford University Press.

Bruner, J., (1984) *Acción, pensamiento y lenguaje*. Alianza Editorial. Madrid. (en ap. Artis, juego)

Butler, J., (2010) *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona. Paidós.

Deleuze, G., Guattari, F., *Kafka Toward a Minor Literature*, vol. 30. Mineapolis. University of Minnessota press.

Deleuze, G., (1986) *La imagen-tiempo Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.

De Miñón M., (2006) *Símbolos políticos y transiciones políticas*. Athenea digital - num 10: 172-184

Douglas, M., (1988) *Símbolos naturales: exploraciones en cosmología*. Madrid. Alianza.

Freud, S., (1993) *La interpretación de los sueños.*, Atenas, Epicourous.

Foucault, M., (1968) *Las palabras y las cosas*. Madrid. Siglo XXI Editores Argentina.

Gadamer, H., (1997) *Mito y razón*. Barcelona. Paidós.

Gianvito, J., (2006) *Andrei Tarkovsky Interviews, conversations with filmmakers*. Mississipi. University Press of Mississippi

Hegel, G., (1989) *Lecciones sobre la estética*. Madrid. Akal.

Johnson V., y Petrie G., (1994) *The films of Andrei Tarkovsky, a visual Fugue*. Indiana. Indiana University Press.

JUNG, C., (2009) *The Red Book*. New York-London. MALBA-Fundación Costantini. Buenos Aires.

Klein, N., (2008) *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Argentina. Paidós.

Lentin, R., (2008) *Thinking Palestine*. New York, Zed books.

Merino. I., (2016) *Arquitectura de las transferencias arte, política y tecnología*. HEAD Geneve ABADA editores Madrid, Universidad de Chile. Santiago de Chile.

Mitchell, W., (1994) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago. University of Chicago Press.

Mitchell, W., (2005) *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago. University Of Chicago Press.

Nietzsche, F., (1983) *La gaya ciencia*. México. Editores Mexicanos Unidos.

Paz, O., (1991) *El signo y el garabato*. Barcelona. Seixbarral.

Picazo, M. (2007) *La imagen del sexo en la antigüedad*. Barcelona. Tusquets.

Rodríguez Mattalia, L., (2008) *Arte videográfico: inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis*. Valencia. Universidad politécnica de Valencia.

Schmitt, C., (1991) *El concepto de lo político*. Madrid. Alianza.

Steffen J., (2014) *The Cinema of Sergei Parajanov*. Madison. University of Wisconsin Press.

Steyerl, H., (2014) *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires. Caja Negra

Turner, V. (1980). *La Selva de los Símbolos: Aspectos del Ritual Ndembu*. Madrid. España: Siglo XXI

Zunshine, L., (2008) *Strange Concept and the stories they make possible*. Baltimore. The John Hopkins University Press.

## Documentos electrónicos:

### Artículos de revista en medios electrónicos:

Caiman, Cuadernos de Cine (2016). Noticias y artículos. *Sayat Nova de Sergei Paradjanov* [En línea] [Consulta: 15-10-2017]. Disponible en: <https://www.caimanediciones.es/la-pelicula-de-la-semana-sayat-nova-de-serguei-parajanov/>

Hassan, V., (2015) *El cuerpo: instrumento del lenguaje de Marina Abramovic* (artículo Huelas: n. 97 p. 24-48) [En línea] [Consulta: 17-10-2017]. Disponible en: <https://www.uninorte.edu.co/documents/7399101/7d6bf5df-3bf4-47f2-aeb0-114488f013ee>

Heidegger, M., (1996) La frase de Nietzsche "Dios ha muerto". Madrid. Caminos de bosque. [En línea] [Consulta: 11-6-2017]. Disponible en: [http://www.heideggeriana.com.ar/t\\_extos/frase\\_nietzsche.htm](http://www.heideggeriana.com.ar/t_extos/frase_nietzsche.htm) 12

MACBA (2015), *la bestia y el soberano*, exposición. [En línea] [Consulta: 17-10-2017]. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-bestia-soberano>

Martin, A., (2005). *El cine es la forma de arte más compleja en El País*, [Recurso electrónico]. España: Ediciones El País, S.L. [Consulta: 14-11-2017]. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2005/09/10/babelia/1126307170\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/09/10/babelia/1126307170_850215.html)

Mitchell, W., (2006) "What do pictures want? Interview with W. J. T. Mitchell by Asbjørn Grønstad and Øyvind Vågnes". *Image & Narrative*, November 2006. [En línea] [Consulta: 27-9-2017]. Disponible en: <http://www.visual-studies.com/interviews/mitchell.html>.

Ono, Y., (2001) *Cat Exp: Statement and Biography* en: The Stone, Judson Gallery, New York. [En línea] [Consulta: 17-09-2017]. Disponible en: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/guia-educadores/el-arte-en-accion/>

Salinas, D., (1994). *Historical Overview, La Construcción Social del Cuerpo. Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. Nº. 68. (Ejemplar dedicado a: Perspectivas en Sociología del Cuerpo). pp. 85-96. Madrid: Ayuntamiento de Madrid [En línea] [Consulta: 17-10-2017]. Disponible en: <http://hbv-awareness.com/history/>

### Webs

Aleteia, La sorprendente conexión entre Nuestra Señora de Fátima y el islam [En línea] [Consulta: 12-6-2017]. Disponible en: <https://es.aleteia.org/2017/05/08/la-sorprendente-conexion-entre-nuestra-senora-de-fatima-y-el-islam/>

Artnews, (2015) Making the Ordinary Anything But: Mona Hatoum on Her Unnerving Sculptures, in 2005. [En línea] [Consulta: 22-9-2017]. Disponible en: <http://www.artnews.com/2015/08/21/making-the-ordinary-anything-but-mona-hatoum-on-her-unnerving-sculptures-in-2005/>

Bueno Saber: Acerca de la Estrella de la significación de David en el Holocausto [En línea] [Consulta: 11-3-2017]. Disponible en: <http://www.holymary.info/fatimaandislam.html>

Cindy Sherman (2012) La magnífica Cindy Sherman en el MoMA [En línea] [Consulta: 1-10-2017]. Disponible en: <http://www.puntafinanews.com/2012/03/cindy-sherman-moma-nuevay-york-exposicion-retrospectiva-fotografia/>

Estrella de David: [En línea] [Consulta: 1-10-2017]. Disponible en: <http://bueno-saber.com/culturas/acerca-de-la-estrella-de-la-significacion-de-david-en-el-holocausto.php>

Fátima: castillo de san Jorge Wikipedia [En línea] [Consulta: 1-10-2017]. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Castillo\\_de\\_San\\_Jorge\\_\(Sevilla\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Castillo_de_San_Jorge_(Sevilla))

Fatima Network, The story of Fatima (2016) [En línea] [Consulta: 13-6-2017]. Disponible en: <http://www.fatima.org/essentials/facts/story1.asp>

Integration of the human rights of women and the gender perspective (2001). Violence Against Women and "Honor" Crimes". [En línea] [Consulta: 22-5-2017]. Disponible en: <https://www.hrw.org/news/2001/04/05/item-12-integration-human-rights-women-and-gender-perspective-violence-against-women>

Louise Bourgeois (2008) *La vida no imita al arte*. [En línea] [Consulta: 1-10-2017]. Disponible en: <http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com.es/2008/01/louise-bourgeois-pars-1911.html>

Mona Hatoum (2013) Arte: el hogar como "no-lugar" [En línea] [Consulta: 1-10-2017]. Disponible en: <https://culturacolectiva.com/arte/mona-hatoum-el-hogar-como-no-lugar/>

Santa Verónica, a quien se le impregnó el rostro de Cristo en su velo" [en línea] 22-5-2017, <https://www.aciprensa.com/noticias/hoy-es-la-fiesta-de-santa-veronica-a-cuyo-velo-se-impregno-el-rostro-cristo-91218/>

Sarah Maple (2016) De capas anti violación a hiyabs con orgasmos: el arte de Sarah Maple [En línea] [Consulta: 1-10-2017]. Disponible en: [https://i-d.vice.com/es\\_mx/article/vbdnvm/de-capas-anti-violacin-a-hiyabs-con-orgasmos-el-arte-de-sarah-maple](https://i-d.vice.com/es_mx/article/vbdnvm/de-capas-anti-violacin-a-hiyabs-con-orgasmos-el-arte-de-sarah-maple)

The free dictionary: Estigma, [En línea] [Consulta: 1-10-2017]. Disponible en: Stigmata: <http://es.thefreedictionary.com/estigma>

"¿Qué son los crímenes de honor?" (2014) [En línea] [Consulta: 22-5-2017]. Disponible en: [http://www.teinteresa.es/mundo/crimenes-honor\\_0\\_1148885286.html#sr=g&m=o&cp=or&c-t=-tmc&st=\(opu%20qspwjefe\)&ts=1405349443](http://www.teinteresa.es/mundo/crimenes-honor_0_1148885286.html#sr=g&m=o&cp=or&c-t=-tmc&st=(opu%20qspwjefe)&ts=1405349443)

## Figuras

### Introducción

Figura 1 Doris Hakim. *Homo Hybridus*. 2016

### Primera parte

Figura 1.1.1 Doris Hakim. *Let's play*. Captura de pantalla. 2016

Figura 1.1.2 Doris Hakim. *Stigmata*. Captura de pantalla. 2015

Figura 1.1.3 Doris Hakim. *Ceci n'est pas une religion*. 2016

Figura 1.1.4 Judenfrage, [Consulta: 4-10-2017]. Disponible en: <https://shoaportalvienna.wordpress.com/>

Figura 1.1.5 Berlin the city of Holocaust, (2010) [Consulta: 4-10-2017]. Disponible en: <http://www.holocaustresearchproject.org/nazioccupation/berlin.html>

Figura 1.1.6 *Ceci n'est pas une pipe*, [Consulta: 12-7-2016]. Disponible: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Treachery\\_of\\_Images](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images)

Figura 1.2.1 Doris Hakim. *Cracked Ideology*. 2016

Figura 1.2.2 Doris Hakim. *Undercover*. 2016

Figura 1.2.3 Doris Hakim. *Dos bocas*. 2016

Figura 1.2.4 Doris Hakim. *El soberano*. 2016

Figura 1.2.5 Pañuelo palestino. Fotografía. Fuente: Elaboración propia

Figura 1.2.6 Al Bawaba, Yasser Arafat the last knight, (2015) [Consulta: 17-10-2017]. Disponible en: <http://www.albawabaeg.com/68193>

Figura 1.3.1 Doris Hakim. *Praying mouth*. 2016

Figura 1.3.2 Worry beads, [Consulta: 1-9-2017]. Disponible en: <https://en.wikipedia.org/wiki/>

## Worry beads

Figura 1.4.1 Doris Hakim. *Gott ist tot*. Captura de pantalla. 2016

Figura 1.4.2 Doris Hakim. *Wash your sins*. Captura de pantalla. 2016

Figura 1.4.3 Doris Hakim. *Fatima*. Fotografía. Fuente: Elaboración propia. 2016

Figura 1.4.4 Doris Hakim. *Fatima*. Fotografía. Fuente: Elaboración propia. 2016

Figura 1.4.5 Virgen de *Fátima*, [Consulta: 12-9-2017]. Disponible en: [https://www.google.es/search?q=virgen+de+fatima&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiK1ZfAyoTVA-hWD2RoKHdVbBSMQ\\_AUICigB&biw=1366&bih=656#tbs=sur:fc&tb](https://www.google.es/search?q=virgen+de+fatima&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiK1ZfAyoTVA-hWD2RoKHdVbBSMQ_AUICigB&biw=1366&bih=656#tbs=sur:fc&tb)

Figura 1.4.6 La Republica, Papa Francisco canonizará a pastorcitos de Fátima (2017) [Consulta: 12-9-2017]. Disponible en: <http://larepublica.pe/mundo/867703-papa-francisco-canoni-zara-pastorcitos-de-fatima>

Figura 1.4.7 Castillo de San Jorge. Fotografía. Fuente: Elaboración propia. 2016

Figura 1.4.8 Castillo de San Jorge. Fotografía. Fuente: Elaboración propia. 2016

Figura 1.4.9 Castillo de San Jorge. Fotografía. Fuente: Elaboración propia. 2016

Figura 1.4.10 Fotografía. Mármol Fuente: Elaboración propia. 2016

Figura 1.5.1 *I-Pad*. Fotografía. Fuente: Elaboración propia. 2016

Figura 1.5.2 *Vestido de novia*. Fotografía. Fuente: Elaboración propia

Figura 1.5.3 Doris Hakim. Fotografía. Braga de mujer. 2017

Figura 1.5.4. Doris Hakim. *Siéntate*. 2017

Figura 1.5.5 Doris Hakim. Tríptico de *Verónica judía*. 2017

Figura 1.5.6 Doris Hakim. Tríptico de *Verónica cristiana*. 2017

Figura 1.5.7 Doris Hakim. Tríptico de *Verónica musulmana*. 2017

Figura 1.5.8 Doris Hakim. *El velo de la Verónica*. 2017

Figura 1.5.9 Doris Hakim. *Je suis Veronica*, Captura de pantalla. 2017

Figura 1.5.10 Ancient Origins, (2015) Mikve de 2000 años, Jerusalén, [Consulta: 6-10-2017]. Disponible en: <http://www.ancient-origins.es/noticias-historia-arqueologia/antigua-ba%C3%B1era-ritual-fue-hallada-debajo-una-casa-jerusal%C3%A9n-002713>

Figura 1.5.11 Wikiwand, Mikve, [Consulta: 6-10-2017]. Disponible en: <http://www.wikiwand.com/he/%D7%9E%D7%A7%D7%95%D7%95%D7%94>

Figura 1.5.12 AllWomens (2016) [Consulta: 20-5-2017]. Disponible en: <http://www.allwomens.ru/39836-poyasa-vernosti-istoriya-i-sovremennoe-prednaznachenie.html>

Figura 1.5.13 Wikimedia commons, File: El Greco [Consulta: 20-5-2017]. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El\\_Greco\\_-\\_The\\_Veil\\_of\\_St\\_Veronica\\_-\\_WGA10461.jpg#/media/File:El\\_Greco\\_-\\_La\\_Ver%C3%B3nica\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Greco_-_The_Veil_of_St_Veronica_-_WGA10461.jpg#/media/File:El_Greco_-_La_Ver%C3%B3nica_-_Google_Art_Project.jpg)

Figura 2.1.1 Numismatica: Monedas partidas, [Consulta: 1-11-2017]. Disponible en: <http://www.taringa.net/posts/info/4629280/Numismatica-Monedas-partidas.html>

Figura 2.1.2. Early Christian Symbols: Dove as Christian Symbol, [Consulta: 1-10-2017]. Disponible en: <http://www.jesuswalk.com/christian-symbols/dove.htm>

Figura 2.1.3 Egyptian Temple Rituals, [Consulta: 1-10-2017]. Disponible en: <https://nl.pinterest.com/traviswaynegoodsell/egyptian-temple-rituals/>

Figura 2.1.4 Snake Goddess of Knossos, [Consulta: 8-10-2017]. Disponible en: <http://www.su-ppressedhistories.net/Gallery/crete/crete2.html>

Figura 2.1.5 Símbolos religiosos: cristianismo, judaísmo, hinduismo, bahai, islam, paganismo, taoísmo, sintoísmo, [Consulta: 19-9-2017]. Disponible en: <https://www.kefaloniatoday.com/arthra-apopsis/ta-simvola-ke-i-simasia-tous-25779.html>

Figura 2.1.6 Doris Hakim. *Allah*. 2012 Fuente: Elaboración propia

Figura 2.1.7 Doris Hakim. *Allah*. 2012 detalle Fuente: Elaboración propia

Figura 2.1.8 Τα σύμβολα και η σημασία τους, [Consulta: 19-9-2017]. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flag\\_of\\_the\\_Communist\\_Party\\_of\\_Nepal\\_\(Maoist\).svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flag_of_the_Communist_Party_of_Nepal_(Maoist).svg)  
Svastigahttps: <https://nl.pinterest.com/pin/184366178469026010/>

Anarchist <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anarchy-symbol.svg>

Peace [https://pixabay.com/p-39519/?no\\_redirect](https://pixabay.com/p-39519/?no_redirect)

Figura 2.1.9 Doris Hakim. *Dos bocas*. 2016

Figura 2.1.10 *The interpatation of dreams*, 1930, by Rene Magritte [Consulta: 26-9-2017]. Disponible en: [https://www.researchgate.net/figure/306040740\\_fig3\\_Figure-3-The-Interpretation-of-Dreams-1930-By-Rene-Magritte](https://www.researchgate.net/figure/306040740_fig3_Figure-3-The-Interpretation-of-Dreams-1930-By-Rene-Magritte)

Figura 2.1.11 Teorías de la comunicación 2014, [Consulta: 6-10-2017]. Disponible en: [http://experienciateoriadelacomunicacion.blogspot.com.es/2014/09/constitucion-subjetiva-de-jacques-lacan\\_4.html](http://experienciateoriadelacomunicacion.blogspot.com.es/2014/09/constitucion-subjetiva-de-jacques-lacan_4.html)

Figura 2.1.12 Library of congress: The Red book of C. Jung, [Consulta: 14-9-2017]. Disponible en: <https://www.loc.gov/exhibits/red-book-of-carl-jung/creation-and-publication-of-the-red-book.html>

Figura 2.2.1 Arsgravis-Arte y simbolismo: William Blake, el arte del espíritu (2006) [Consulta: 5-10-2017]. Disponible en: <https://www.arsgravis.com/william-blake-el-arte-como-deposito-de-lo-sagrado/>

Figura 2.2.2 Art News. What you see is what you see (2015) [Consulta: 5-10-2017]. Disponible en: <http://www.artnews.com/2015/07/10/what-you-see-is-what-you-see-donald-judd-and-frank-stella-on-the-end-of-painting-in-1966/3/>

Figura 2.2.3 Historia de la Iglesia Edad Media, [Consulta: 6-10-2017]. Disponible en: [http://www.mscperu.org/espirt/Emiliano%20Jimenez/Historia\\_Iglesia\\_Edad\\_Media/Hi05.htm](http://www.mscperu.org/espirt/Emiliano%20Jimenez/Historia_Iglesia_Edad_Media/Hi05.htm)

Figura 2.2.4 Doris Hakim. *Esto no es Dios*. 2016

Figura 2.2.5 Doris Hakim. *Democracy*. Captura de pantalla. 2016

Figura 2.2.6 Widewalls Maurizio Cattelan, biography, [Consulta: 18-10-2017]. Disponible en: <https://www.widewalls.ch/artist/maurizio-cattelan/>

Figura 2.2.7 Welt n24, Bizarre Hitler Skulptur (2016) [Consulta: 18-10-2017]. Disponible en: <https://www.welt.de/kultur/article155163114/Bizarre-Hitler-Skulptur-fuer-17-2-Millionen-versteigert.html>

Figura 2.2.8 Doris Hakim. *Locus Sacer*. Captura de pantalla, 2012

Figura 2.2.9 Surrealist.com Victor Brauner, [Consulta: 18-10-2017]. Disponible en: <http://www.surrealist.com/artists/Victor%20Brauner/c5b9e60c-65ec-4f8c-b712-2c677d5b819f.html>

Figura 2.2.10 Función lenguaje, la bestia y el soberano, [Consulta: 18-10-2017]. Disponible en: <https://funcionlenguaje.com/index.php/es/sala-de-lectura/noticias/1009-la-bestia-y-el-soberano.html>

Figura 2.2.11 Free Manin Real World, La Nona ora, Cattelan o Nietzsch, [Consulta: 18-10-2017]. Disponible en: <http://freemaninrealworld.altervista.org/la-nona-ora-cattelan-o-nietzsche/>

Figura 2.2.12 Bushra Almutawakel, Qn eye for beneath and beyond (2017), [Consulta: 21-



10-2017]. Disponible en: <https://theculturetrip.com/middle-east/yemen/articles/boushra-almu-tawakel-an-eye-for-beneath-and-beyond/>

Figura 2.2.13 Sarah Maple website, [Consulta: 21-10-2017]. Disponible en: <http://www.sarah-maple.com/paintings-3/>

Figura 2.2.14 Artpulse magazine, Humor+Feminism+Art=Sarah Maple (2017), [Consulta: 21-10-2017]. Disponible en: <http://artpulsemagazine.com/humor-feminism-artsarah-maple>

Figura 2.2.15 Ipernity, untitled, *Untitled 216*, by Cindy Sherman in the Museum of Modern Art, July 2007 [Consulta: 21-10-2017]. Disponible en: <http://www.ipernity.com/doc/laurieannie/24055231>

Figura 2.2.16 Ficción de la razón (2015), [Consulta: 27-10-2017]. Disponible en: <https://ficcionalarazon.org/2015/12/01/mauricio-amar-diaz-el-keffieh-de-mona-hatoum/>

Figura 2.3.1 La taberna del mar, “Cómo explicar imágenes a una liebre muerta” (2010), [Consulta: 29-10-2017]. Disponible en: <https://latabernadelmar.blogspot.com.es/2010/05/cómo-explicar-los-cuadros-una-liebre.html>

Figura 2.3.2 Bectu.ru *Stalker*, (2015), [Consulta: 29-10-2017]. Disponible en: <https://www.vesti.ru/doc.html?id=2589435>

Figura 2.3.3 Boloji, cinema The Mirror, [Consulta: 29-10-2017]. Disponible en: <http://www.boloji.com/index.cfm?md=Content&sd=Articles&ArticleID=13577>

Figura 2.3.4 DOP Sayat Nova, the color of pomegranates (2014), [Consulta: 1-10-2017]. Disponible en: <http://doorofperception.com/2014/04/sayat-nova-the-color-of-pomegranates/>

Figura 2.3.5 Melocoton Grande, Sergei Paradjanov [Consulta: 29-10-2017]. Disponible en: <http://melocotongrande.com/portfolio/sergei-paradanov-tiflis-georgia-9-de-enero-de-1924-erevan-armenia-20-de-julio-de-1990/>

Figura 2.3.6 Artnet news, Yoko ono (2015), [Consulta: 3-10-2017]. Disponible en: <https://news.artnet.com/art-world/peaches-yoko-cut-piece-306774>

Figura 2.3.7 MoMA (2015) Valie Export, [Consulta: 3-10-2017]. Disponible en: [http://www.mmoma.ru/en/exhibitions/ermolaevsky/peter\\_weibel\\_techn\\_revolution/](http://www.mmoma.ru/en/exhibitions/ermolaevsky/peter_weibel_techn_revolution/)

Figura 2.3.8 New Statesman, Marina Abramovich turned attention seeking into modern art form (2016), [En línea] [Consulta: 5-10-2017]. Disponible en: <https://www.newstatesman.com/culture/books/2016/11/marina-abramovi-turned-attention-seeking-modern-art-form>

Figura 2.3.9 Alejandra de Argos, Marina Abramovich: Biografía, obra y exposiciones (2017) [Consulta: 5-10-2017]. Disponible en: <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/41444-marina-abramovic-biografia-obra-exposiciones>

Figura 2.3.10 Widewalles, Mona Hatoum, biography [Consulta: 7-10-2017]. Disponible en: <https://www.widewalls.ch/artist/mona-hatoum/>

Figura 2.3.11 Onasis Cultural Center MP6: Contemporary arfestival from the Arab world: Mona Hatoum, performances (2012) [Consulta: 7-10-2017]. Disponible en: <http://www.sgt.gr/eng/SPG351/>

Figura 2.3.12 No disparen al artista: Shirin Neshat, (2012) [Consulta: 3-11-2017]. Disponible en: <https://nodisparenalartista.wordpress.com/2012/05/25/shirin-neshat/>

Figura 2.3.13 Brown Political Review, Turbulnet: The Normality of silence (2014) [Consulta: 3-11-2017]. Disponible en: <http://www.brownpoliticalreview.org/2014/02/turbulent-the-normality-of-silence/>

## Conclusiones

Figura 1. Nihil sentimentalism Sara Rahba (2009) [Consulta: 13-11-2017]. Disponible en: <http://www.sara-rahba.com/>

#### Anexo 1

Figura 1.1 Doris Hakim. *Allah*. De la serie *Holy Trinity*. 2016

Figura 1.2 Doris Hakim. *La Cruz*. De la serie *Holy Trinity*. 2016

#### Anexo 2

Figura 2.1 Estrella de David hecha con versos del Corán. Instalación en la pared. 2015

Figura 2.2 Doris Hakim. *Estrella de David*. De la serie *Holy Trinity*. 2016

#### Anexo 3

Figura 3.1 Doris Hakim. *Drink coca cola!* 2016

Figura 3.2 Doris Hakim. *Pop Burka*. 2016

#### Anexo 4

Figura 4.1 Doris Hakim. *Coffee traces*. 2016

#### Anexo 5

Figura 5.1 Doris Hakim. *Democracy*. Captura de pantalla. 2016

#### Anexo 6

Figura 6.1 Doris Hakim. *Oriental Fountain*. 2016

#### Anexo 7

Figura 7.1 Doris Hakim. *A-TARAXIA*. Captura de pantalla. 2017

#### Anexo 8

Figura 8.1 Fotografía del cartel de la exposición. Nazaret. 2016 Fuente: Elaboración propia

Figura 8.2 Fotografía del cartel de la invitación de la invitación. Nazaret. 2016 Fuente: Elaboración propia

Figura 8.3 Fotografía del montaje de la exposición. Nazaret. 2016 Fuente: Elaboración propia

Figura 8.4 Fotografía del desmontaje de la exposición. Nazaret. 2016 Fuente: Elaboración propia

Figura 8.5 Fotografía del día de la “inauguración” manifestación enfrente la entrada de la galería. Nazaret. 2016 Fuente: Elaboración propia

Figura 8.6 Fotografía en la plaza de la galería en la manifestación que organicé. Nazaret. 2016 Fuente: Elaboración propia

Figura 8.7 Fotografía de la exposición en el teatro de Jaffa. Fuente: Elaboración propia

Figura 8.8 Fotografía de la exposición en el teatro de Jaffa. Fuente: Elaboración propia

Figura 8.9 Fotografía de la exposición en el teatro de Jaffa. Fuente: Elaboración propia

Figura 8.10 Fotografía de la exposición en el teatro de Jaffa. Fuente: Elaboración propia





## **ANEXOS**



## Anexo 1

### *Holy Trinity*

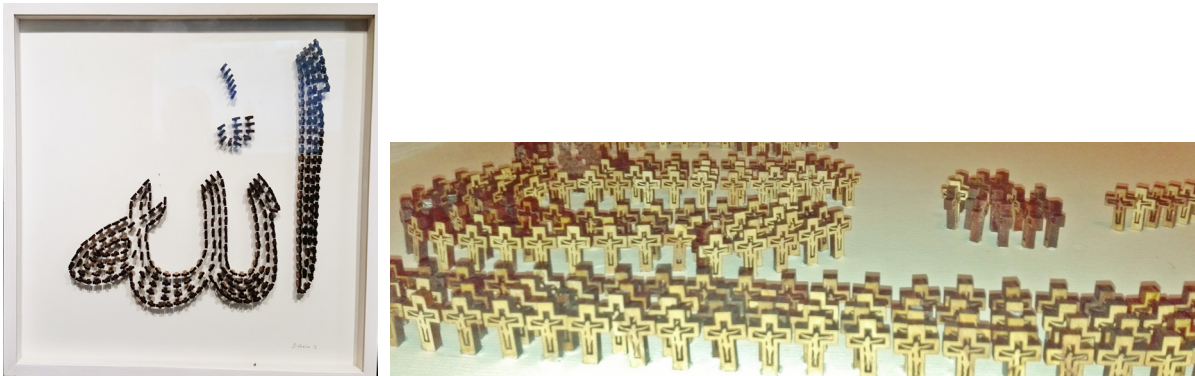


Figura 1.1 Doris Hakim. *Allah*, con detalle, escrito con cruces de madera de belén, de la serie *Holy Trinity* 2016

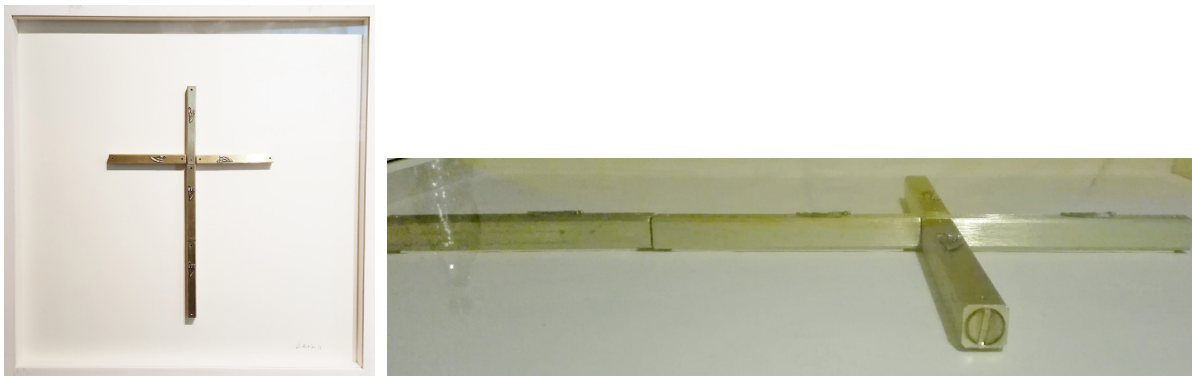


Figura 1.2 Doris Hakim. *La Cruz*, con detalle, hecha con la Mezuzá judía, de la serie *Holy Trinity* 2016

Este proyecto trata sobre el símbolo sagrado de cada una de las tres religiones monoteístas de mi país: judaísmo, cristianismo e islam, a las que altero su formato y su forma, jugando con los códigos y el simbolismo.

Creé una cruz con la Mezuzá el símbolo sagrado de los judíos, que es un pergamino que tiene escrito dos versículos de la Torá; se encuentra albergado en una caja o receptáculo que se encuentra adherido a la jamba derecha de los pórticos de todas las casas judías. Está escrita la palabra Alá (uno de los símbolos sagrados de los musulmanes) con cruces típicas de madera de Belén.

En mayo-junio 2017, he participado en la exposición colectiva *Tiempo y Materia*, en el Espacio Laraña de la facultad de bellas artes de Sevilla, con la obra *Allah*.

## Anexo 2

Trabajo desarrollado en la asignatura de arte público.

Mi proyecto continúa trabajando sobre el símbolo sagrado de cada una de las tres religiones monoteístas; judaísmo, cristianismo e islam a las que altero su formato y su forma. En este caso, he realizado una estrella de David con las páginas del Corán, hay que mencionar que no he roto las páginas, las he descargado e imprimido. Unos pueden interpretarlo como un sacrilegio, pero otros solo verán una unificación armónica.

**Formato:** Páginas del Corán 50X50cm. Instalación en la pared.

Luego realicé este cuadro para añadirlo con los dos anteriores, para la serie de obras: *Holy Trinity* (Santisima trinidad)



Figura 2.1 Estrella de David hecha con versos del Corán, instalación en la pared, 2015



Figura 2.2 Doris Hakim. Estrella de David, con detalle, hecha con versos del Corán, de la serie *Holy Trinity* 2016

### Anexo 3

#### Oriental pop

Trabajo desarrollado en la asignatura de Desarrollo y aplicación de técnicas pictóricas.

Con la técnica de transferencia realicé la obra *Pop Burka*, una muestra de la contradicción política y las leyes reforzadas de las mujeres que viven en países musulmanes religiosos, y la obra *Drink Coca-Cola*, donde vemos la famosa marca escrita en árabe y hebreo y una botella de Coca-Cola de Estados Unidos a modo de bomba, como cóctel molotov.

La “marca” es el símbolo del capitalismo, contra el que luchan los propios capitalistas, consumidores de esas “marcas”.

En los últimos años, Coca-Cola, ha tenido que enfrentarse a demandas de distinto tipo en varios países, sobre todo del Tercer Mundo, debido a los daños medioambientales que produce el alto consumo de agua necesario en su producción, obtenida especialmente en zonas con déficit hídrico.

Este imperio comercial a nivel mundial se codea con los más importantes “lobbies”, tanto empresariales como políticos. La expansión mundial de la Coca-Cola se hizo posible gracias al agresivo comportamiento de la transnacional en el momento de imponer su consumo por encima de cualquier hábito cultural, por medio de estrategias publicitarias perversamente diseñadas para cubrir sectores infantiles y juveniles de la población, y una política comercial que no ha vacilado en asumir el terror y el crimen como instrumentos para impedir la organización y la movilización de los trabajadores.

**Formato:** Transferencia sobre madera



Figura 3.1 Doris Hakim. *Drink coca cola!* 2016



Figura 3.2 Doris Hakim. *Pop Burka*. 2016



## Anexo 4

### *Coffee Traces*

Trabajo desarrollado en la asignatura de técnicas directas en escultura.

El café es una bebida social, y su preparación ha consistido siempre en un ritual, especialmente para los nómadas beduinos es una ceremonia y por eso, no se puede tomar un café con prisas.

Los beduinos y los árabes en general usan siempre el café para relacionarse con quienes les visitan, y también con sus familiares. En torno a esta bebida, se producen todos los acontecimientos sociales, tales como negocios, peticiones de mano, arreglos de desavenencias, peticiones de perdón o incluso celebraciones o pésames. Además, participa en conflictos entre grupos enfrentados, porque está relacionado con la generosidad, la responsabilidad hacia uno mismo, hacia la sociedad y otras personas.

Los beduinos actuales, disfrutan y ofrecen su hospitalidad mediante las tradiciones del café y mediante el consumo de esta bebida, acuerdan sus contratos y resuelven sus problemas, dirimen sus diferencias y como decía antes, realizan su vida social llena de acontecimientos que siempre se solucionan con una o varias reuniones en torno al café. El café "sada" (amargo negro), es el símbolo de muchos de los valores actuales de la sociedad árabe, quizá se puede relacionar con la bebida-tótem para los beduinos, un valor simbólico especial y que resume la identidad de un pueblo. Es una bebida especialmente importante, que constituye uno de los emblemas en su lengua y en su comunicación social. La preparación y la manera de consumir el café en las tribus beduinas es una ceremonia, ritual muy importante cargado de diferentes códigos. La jerarquía, la aceptación, el respeto, la calma, son algunas de las claves que implica esta ceremonia ancestral.

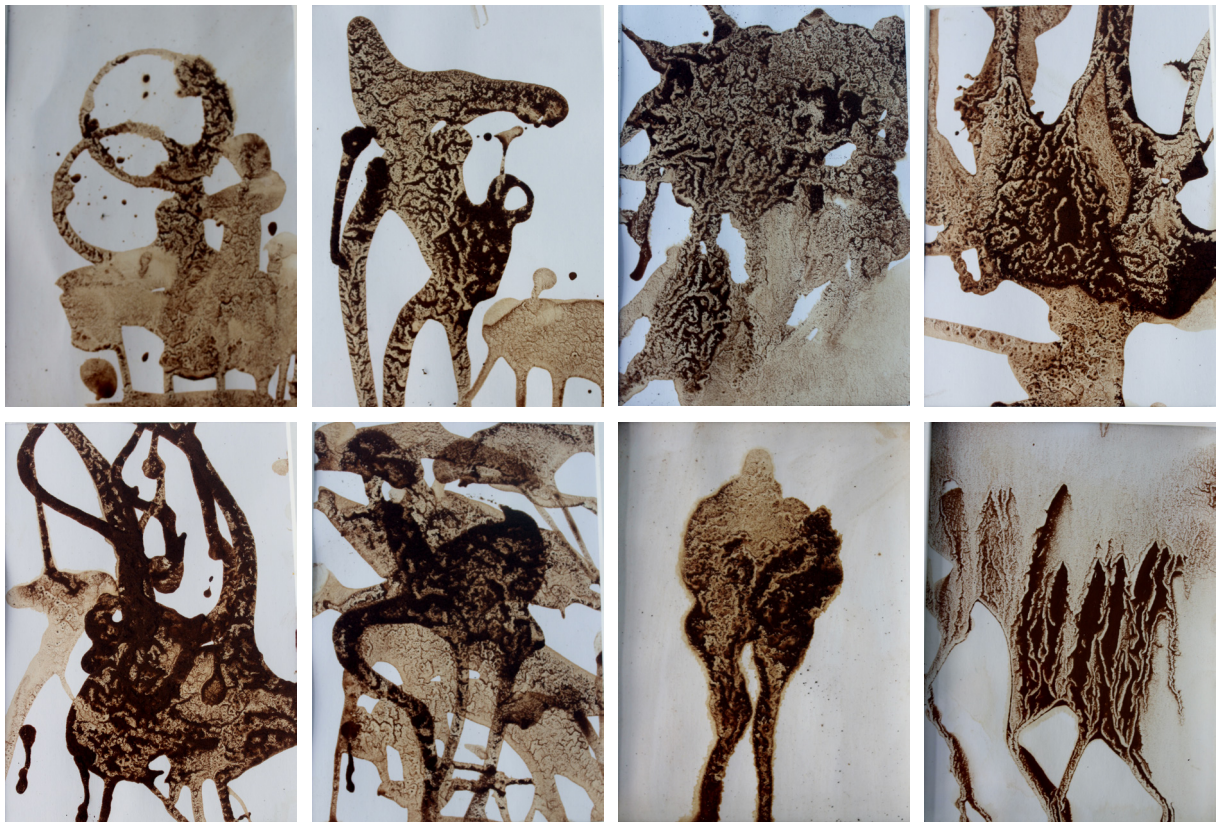


Figura 4.1 Doris Hakim. *Coffee traces*. 2016



Entre los beduinos el café se considera un elemento casi sagrado, por eso café simboliza el honor de la persona y, en concreto el café árabe es un elemento esencial y básico en numerosos ritos que existen en la sociedad árabe.

En general en el mundo árabe está presente en nacimientos, bodas, funerales, así como en casi todas las fiestas religiosas, tanto musulmanas como cristianas, que se celebran actualmente.

**Pintura:** A partir de la lectura del café como arte de adivinar y analizar la vida de cada persona que bebe el café, he elaborado mi obra teniendo en cuenta esta “filosofía”.

Esta “filosofía” se basa en la energía que una persona traspasa cuando bebe el café y sostiene la taza. Puede conocerse el pasado, presente y futuro de la persona mediante figuras que forman los posos del café en su interior, cada una tiene distinto significado, que a su vez varía dependiendo del lugar donde aparezca en la taza. Así que mis pinturas tienen una historia y un significado distinto.

**Sonido:** Influenciada por el sonido de moler el café que tiene su compás especial, he decidido crear una composición con el compositor Christos David Daoulas que lleva sonidos combinados de los árboles, los granos y del café molido.

## Anexo 5

### *Democracia*

Trabajo desarrollado en la asignatura de pintura construcción y espacio.

El objetivo de este proyecto es representar de modo físico y explícito el hecho de escribir sobre una superficie líquida la palabra “democracia” en distintos idiomas. Pero ¿podríamos plantearnos escribir sobre el agua? Con esta acción específica se puede mostrar que hoy en día este significado no existe, se desvanece. No deja ninguna huella.

El agua fue siempre un símbolo espiritual. Sin embargo, usar este “material” para escribir una definición política tan importante es un acto ambiguo que desvirtúa la realidad.

Para la video grabación he escogido un espacio público y “sagrado”, representativo del poder religioso y político, el exterior de una iglesia, que destaca por tener un poder y energía mística especial.



Figura 5.1 Doris Hakim. *Democracy*.  
Captura de pantalla. 2016

**Formato:** Video grabación, 5.4 minutos, 2016

**Lugar:** La plaza de San Leandro se encuentra ubicada en el Casco Antiguo de Sevilla. El convento de San Leandro es un interesante ejemplo de la arquitectura conventual de la capital hispalense. Este convento fundado en 1295 por la Orden de Agustinas. En el centro de la plaza hay una fuente del siglo XIX en mármol. Dentro de la fuente el “suelo” tiene azulejos en blanco y negro y da la sensación que es un tablero de ajedrez.

Enlace: <https://youtu.be/DaUprHbzne4>

## Anexo 6

### *Oriental Fountain*

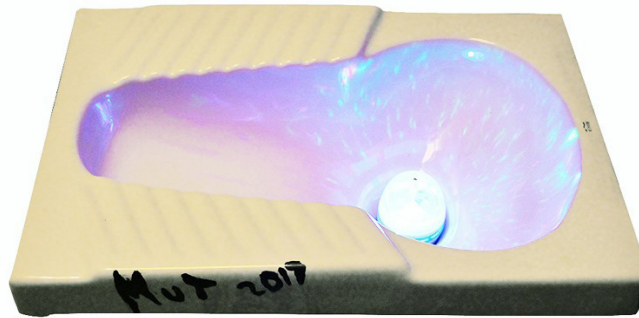


Figura 6.1 Doris Hakim. *Oriental Fountain*. 2017

En este proyecto, el objetivo es mostrar la realidad oculta que existe hoy en día en el mundo político y religioso, enfocando el mundo oriental árabe a través de un trabajo que juega con materiales *ready made*, un urinario árabe (homenaje a Marcel Duchamp) revirtiendo tanto la técnica y los materiales como la obra en sí.

La esencia de la obra de arte conceptual se sitúa en la mente, no en el ojo, por lo que los objetos pueden cambiar de significado sin cambiar su forma, y lo que vemos depende de lo que buscamos.

La firma Mut (en lugar de Mutt) se refiere a la palabra árabe y hebrea que significa ¡muere!.

En abril-mayo 2017, he participado con esta obra en la exposición colectiva *colaborando y creando. Duchamp 1017-2017*, en el Espacio Laraña de la facultad de bellas artes de Sevilla.

## Anexo 7

### A-TARAXIA

A-taraxia es un proyecto de archivo sonoro (Αταραξία, término griego usado por Epicuro para definir el estado de tranquilidad, pero separando el A de taraxia, el significado cambia completamente y significa exactamente lo contrario) apuntando hechos y acontecimientos desde la época de Averroes hasta hoy.

El sonido fue expuesto en la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Gotemburgo (GIBCA) sobre el secularismo 2017. He participado con el artista Pedro G. Romero y su archivo FX.

La idea del video fue tomada de *La bestia y el soberano* de Derrida (el lobo), y la omnipresencia de animales en los trabajos de G. Deleuze y F. Guattari.

El video se divide en tres “bloques” el lobo, los pájaros, y los animales que marcan su territorio.

Sobre el sonido:

Los sonidos utilizados son música andaluza de los siglos XI-XII (época de Averroes) combinada con sonidos de las revueltas de la Primavera Árabe, partes de canciones de las revueltas árabes, así como canciones que se componían después de las revueltas hablando de la situación sociopolítica del Mundo Árabe (en árabe), también partes de debates sobre el secularismo en árabe y en inglés. Colaboré con el compositor griego Jiannis Antonopoulos para la realización final del sonido.



Figura 7.1 Doris Hakim. A-TARAXIA. Captura de pantalla. 2017

Enlace: <https://youtu.be/VFBXiYBtvV4>

### Bibliografía sonora:

#### Debates sobre secularismo

MEMRI TV project. *Debate on Secularism and Islamism in the Middle East*, Al-Jazeera TV, Qatar, 30-de octubre de 2007

SECULAR vs RELIGION DEBATE: Is Religion Still Relevant in the Modern World? University of Bath, UK, 2016

**Sonidos de las revueltas de la primavera árabe** desde Tunicina, Egipto, Siria, Bahréin

**Música andalusí del siglo XI, XII**



Música Andalusí *¡Ay, de mi al-Ándalus!* - Ibn Jafáya (Alcira, 1058 - 1139)

Música Andalusí *Núba al-Máya*

Adir Iana'akwab (Hispano-Arabic muwashshahah, 12th century)

**Canciones compuestas mientras y despues de las revueltas de la primavera árabe**

*Ramy Essam taty taty*, April 2011

*El Tanbura @ 25 january revolution*, 2011

*Thawra - 2011 Rayess Bek*, 2011

*Amel MATHLOUTHI - Tunisian girl sings a song during demonstraitons*, 2011

*Nos tofaha, walda*, 2014

*Nos tofaha, lao ma kinf haif*, 2011

## Anexo 8

### *La denuncia contra el comité de la iglesia griega ortodoxa en Nazaret.*

En julio de 2017, podría haber tenido lugar la exposición individual Undercover en Nazaret, en la que hubieran sido expuestas estas obras: La serie: *The Treachery of symbols* (la traición de los símbolos), La serie: *Ceci n'est pas une religion*, La serie: *Oriental Pop*, La serie: *Undercover*, *Praying Mouth*, La escultura de jabon de la Virgen, *Coffee Traces*, los cuadros *If it moves kill it*, *Wash your sins* y *Keep calm and kill*. Y los videos: *Locus Sacer*, *Mystical Illusion*, *Gott ist tot*. La mayoría de estas obras creadas en el Máster Arte, Idea y producción, así como otras realizadas anteriormente.

Estas obras fueros revisadas por correo electrónico tanto por el comisario como por la directora de la galería, cuyo edificio pertenece a la Iglesia Ortodoxa Griega de Nazaret.

Tal como puede verse en este trabajo de fin de Máster, la gran mayoría de las obras expresan crítica hacia el abuso político-religioso. Debido a esto, la exposición *Undercover* fue rechazada por parte de las instituciones religiosas de Nazaret. Días antes de la inauguración, decidí junto al comisario retirar una obra de la "trilogía" *La traición de los símbolos* (con los versos del Corán), por la presión recibida por varios grupos musulmanes que llegaron a amenazar de muerte tanto a mí como a mi familia. El día antes de la inauguración, el comité de la Iglesia Ortodoxa Griega decidió retirar (un acto forzado) la mayoría de las obras, situación que al principio acepté, sin remedio, con el fin de continuar con la exposición, sin embargo, poco después, el comité volvió a poner trabas con una llamada en la que solicitaban la revisión (¡de nuevo!) de resto del material expuesto (¡de personas que no tienen idea o experiencia con el arte!) dada la presión recibida y la censura ejercida contra la libertad de expresión, decidí suspender la exposición y solicité la devolución del capital invertido en la misma. La (chocante) respuesta del comité a mi petición fue negar la invitación que me había hecho para organizar la exposición. Ante tal situación realicé una denuncia que sigue vigente a día de hoy.

El supuesto día de inauguración realice una manifestación abierta contra la libertad de expresión artística fuera de la galería.

Después de algunas semanas, el 23 de agosto, 2017 conseguí tener una exposición con todas las obras en la galería del Teatro Árabe-Judío en Jaffa (cerca de Tel-Aviv) que hoy en día el gobierno israelí (el Ministerio de Cultura) amenaza con cerrarlo y ataca siempre la libertad de expresión artística de este lugar. En esta exposición me han robado cinco cuadros de la serie del soberano.

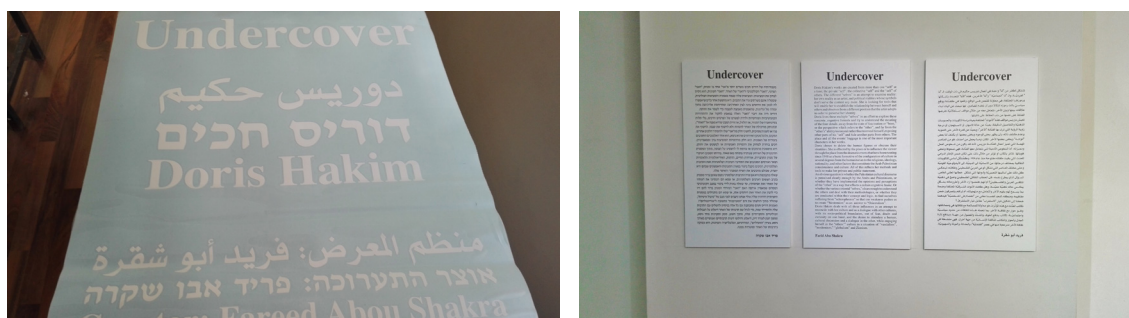


Figura 8.1 Fotografía de los carteles de la exposición. Nazaret. 2016



Figura 8.2 Fotografía de la invitación. Nazaret. 2016

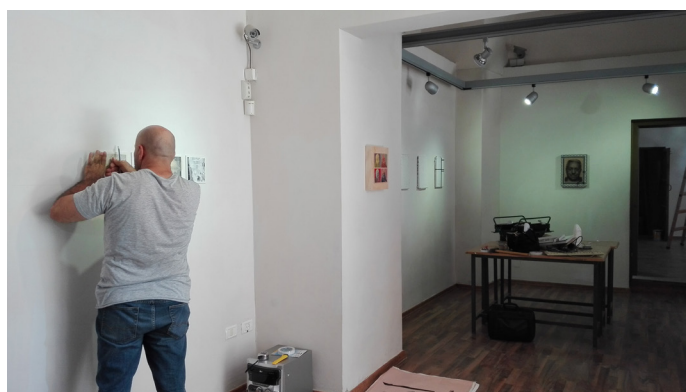


Figura 8.3 Fotografía del montaje de la exposición.  
Nazaret. 2016



Figura 8.4 Fotografía del desmontaje de la exposición.  
Nazaret. 2016



Figura 8.5 Fotografía del día de la “inauguración” manifestación enfrente de la entrada de la galería. Nazaret. 2016



Figura 8.6 Fotografía en la plaza de la galería en la manifestación que organicé. Nazaret. 2016



Figura 8.7 Fotografía de la exposición en el teatro de Jaffa. 2016





Figura 8.8 Fotografía de la exposición en el teatro de Jaffa. 2016



Figura 8.9 Fotografía de la exposición en el teatro de Jaffa. 2016

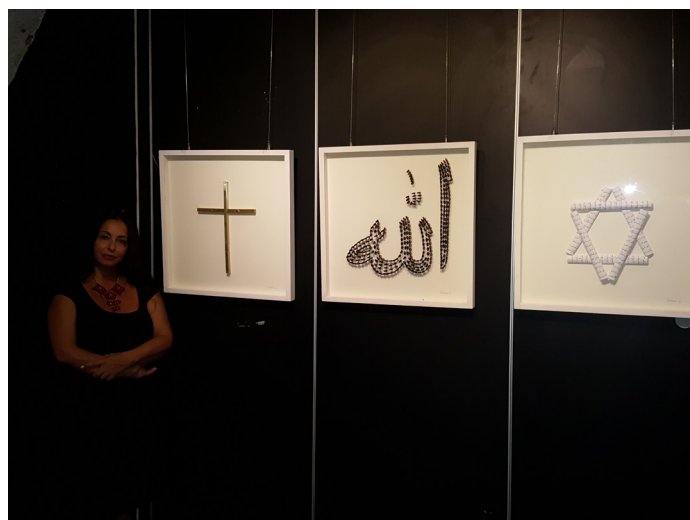


Figura 8.10 Fotografía de la exposición en el teatro de Jaffa. 2016

